Valeriu
Râpeanu

INTERFERENȚE SPIRITUALE

Scanned with OKEN Scanner

Coperta și portretul autorului:

● *Dan Er. Grigorescu*

Scanned with OKEN Scanner

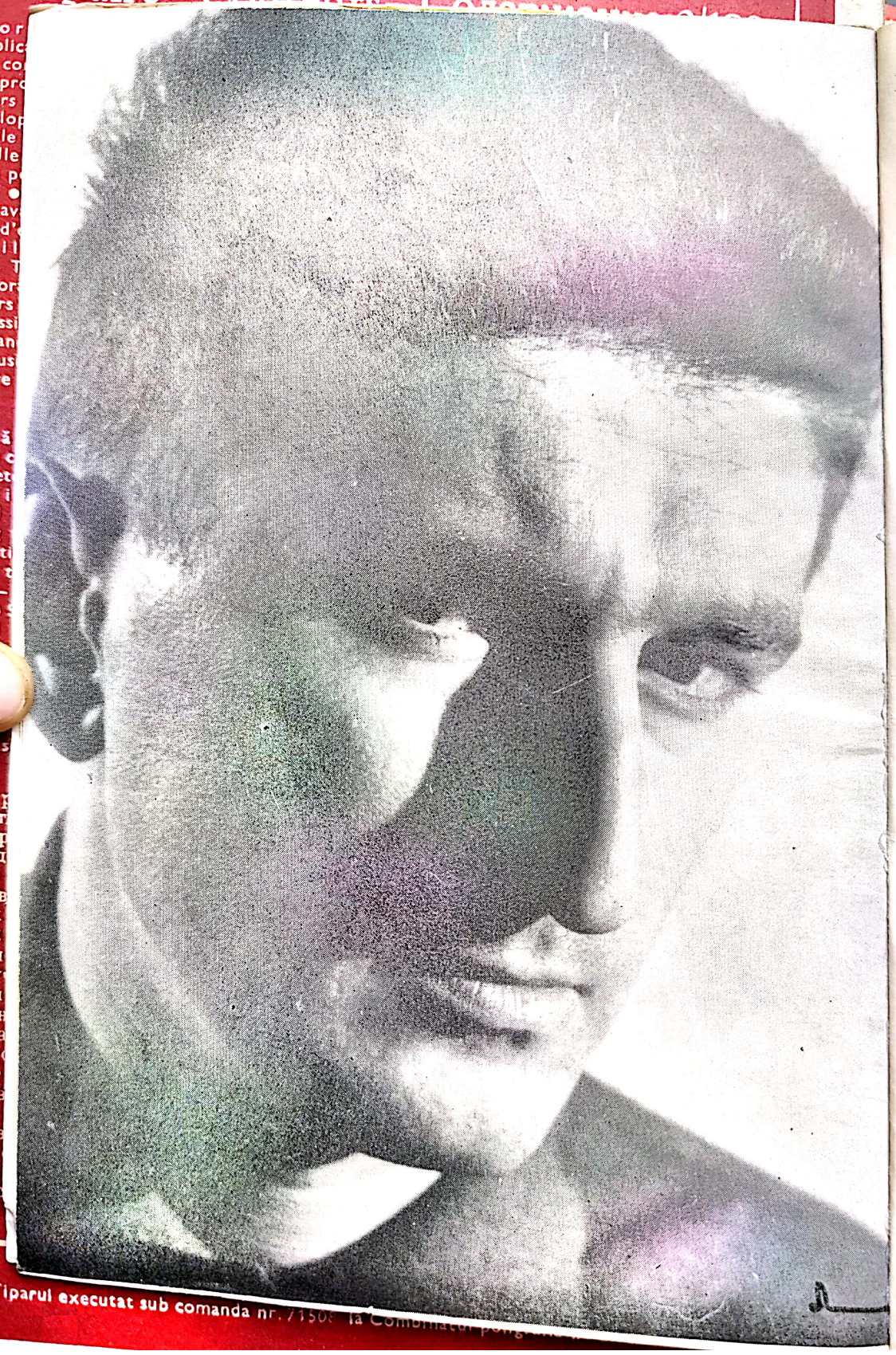
Scanned with OKEN Scanner

Sommaire—Contents—Содержание

Geor
l'applic
des co
des pro
envers
dévelop
l'école
échelle
de la p
ques ●
de trav
lités d'
Vasil
● G. T
tempor
travers
professi
de Stan
de plus
tenaire

G. Vă
I. Mac
compet
Vinti
school
during
utilizati
nomic t
dea —
vity ●
hool

Джо
и прет
формир
Пред
тиле
детей в
ческих
ниел
матики
ния у у
Роди
ний ин
Дима
их шк
Кост
Направ
● Ма
средств
● Ва
Стояна
ков вос
школы



Valeriu F

Tiparul executat sub comanda nr. /150 la Combinatul poligr

Scanned with OKEN Scanner

Valeriu Râpeanu

• *Interferențe spirituale*

Editura Eminescu ● *1970*

Permanenţe româneşti

- *Enescu* şi definirea spiritului românesc . . 11
- *Brâncuşi* — expresie a mitologiei naţionale 49

Sinteze

- „Neobişnuite lumini pe cer". Primul război mondial şi sensul lui în cultura noastră . . 59
- O privire asupra teatrului francez contemporan 78

Portrete contemporane

- *Tudor Vianu:* Mentorul 105
- *Perpessicius:* Răsplata cea mare a zilelor şi nopţilor 110
- Omul contrastelor: *Felix Aderca* 114
- *Petru Comarnescu:* Virtuţile entuziasmului 136

Scanned with OKEN Scanner

- *Zoe Dumitrescu-Buşulenga:* Un etalon intelectual 141
- Omagiu modestiei: *Constantin Bobescu* . 145

Carnet de cronicar

- Un capitol al „Condiţiei umane" — *André Malraux:* „Antimemorii" 151
- *Camus* în „Carnetele" sale 158
- *Al. Philippide:* „Monolog în Babilon" . . 166
- *Şerban Cioculescu:* „Viaţa lui I. L. Caragiale" 171
- Două romane de *Zaharia Stancu:* „Şatra" şi „Ce mult te-am iubit" 176
- Cel de-al doilea volum al „Moromeţilor" . 182
- *Eugen Barbu:* „Jurnal" 187
- *Fănuş Neagu:* „Îngerul a strigat" . . . 192
- *Aurel Baranga:* „Poezii" 197
- *Aurel Baranga:* „Travesti" 203
- *Dan Hăulică:* „Critică şi cultură" . . . 209
- O autentică operă de artă: „Albumul Brâncuşi" 214
- *Ion Pas:* „Prezenţe" 217
- *Tudor Teodorescu-Branişte:* „Oameni şi paiaţe" 221
- *Constantin C. Giurescu:* „Istoria Bucureştilor" 225
- *Vladimir Streinu:* „Clasicii noştri" . . . 229
- *Al. Piru:* Panorama deceniului literar românesc 1940—1950 236
- Perenitatea istoriei literare 243
- O nouă ipostază a *Pulcinellei* 256

Scanned with OKEN Scanner

„...că sîntem o naţie adevărată, că avem trecutul nostru, originalitatea noastră sufletească..."

N. Iorga, O *viaţă de om*

Scanned with OKEN Scanner

Permanențe românești

Scanned with OKEN Scanner

Ce reprezintă pentru noi, românii, numele lui George Enescu, care ne însoţeşte întreaga viaţă pământească, aşa cum ne însoţesc numele Carpaţilor, Dunării şi Oltului, a tot ceea ce a fost şi va fi statornic şi nu este supus legilor pieritoare ale firii ? Fără îndoială, autorul unei opere nemuritoare, datorită căreia, încă de la sfîrşitul veacului trecut, geniul românesc, sublimat într-o sinteză artistică desăvîrşită, a cucerit de-a pururi notorietatea universală. Ce reprezintă pentru noi, românii, numele lui George Enescu, nume a cărui rostire se însoţeşte mereu de un fior de lumină şi înălţare sufletească ? Fără îndoială, un interpret cum puţini alţii a avut secolul nostru — el continuînd să stea şi astăzi într-o strălucire peste care niciodată nu pogoară amurgurile uitării. Ce reprezintă, pentru noi, românii, numele lui Enescu, din viaţa căruia desprindem atîtea pilde ce ne îndrituiesc să-l aşezăm alături de cei care şi-au cinstit ţara şi poporul nu numai prin opera, dar şi prin fapta lor dăruită obştei ? Fără îndoială,

Scanned with OKEN Scanner

un adevărat și peren etalon moral, un ideal etic spre care neîncetat aspirăm.

Pentru că în existența lui se regăsesc cele mai nobile însușiri ale intelectualului român, acele virtuți ce au trecut ca un neprețuit tezaur de la un ales al neamului la altul, împământenind trăsăturile numite cu îndreptățită mîndrie : tradiție. Asemenea marilor săi înaintași, în falanga cărora s-a integrat cu smerenia unui ucenic, fără vorbe mari și fără declarații patetice, asemenea cărturarilor și ctitorilor ce au pus prin rîvna vieții lor temeliile culturii românești, asemenea acelor oameni între oameni ce s-au numit Nicolae Bălcescu sau Mihai Eminescu — omul Enescu s-a identificat cu opera sa.

Spre deosebire de orice alt artist sau scriitor român, și mă gîndesc aici la Eminescu sau Grigorescu, numele cele mai cunoscute în momentul afirmării sale, George Enescu a devenit instantaneu un simbol și chiar mai mult, o neprețuită „bogăție națională", cum spunea Gala Galaction, spre care toți s-au îndreptat cu o adevărată venerație. El n-a urcat, așa cum se urcă obișnuit, treptele afirmării, n-a urmat nici cel puțin legile consacrării unui artist de geniu. Am putea spune că Enescu s-a impus ca un dat obiectiv și încă de la primele apariții pe podium a încetat să mai fie obiect de discuție, de comentariu controversat și a devenit întruchiparea superioară a unor însușiri naționale. De aceea, copil-minune sau muzician de renume mondial, Enescu avea pentru noi o prezență ce trecea dincolo de marginile firii și dădea, celor ce i-au fost contemporani, sentimentul unei ciudate întîlniri : „George Enescu — afirma tot Gala Galaction — este pentru mine mai mult idee, decît persoană fizică. Uneori, cînd aud sau citesc... «era de față și marele nostru George Enescu», am o curioasă mișcare sufletească... Cred că aș simți același lucru cînd mi-ar striga cineva într-o zi : «Vino de vezi pe Făt-Frumos»."

Scanned with OKEN Scanner

Omul cel mai modest şi mai lipsit de emfază, care nu şi-a învăluit existenţa în mister şi nu a creat legende în jurul lui, fiinţa cea mai discretă, obişnuită să ducă viaţa cea mai comună, căpătase atributele unui erou de dimensiuni mitice. Legenda enesciană nu era aceea a micii istorii, a curiozităţii mondene, a ciudăţeniei abil întreţinută. Prin nimbul ei de grandoare, prin însumarea unor atribute de înaltă umanitate, se integrase în legendele naţionale. Cum spunea, în anul 1931, Mihail Sadoveanu : „În Eminescu, în Enescu, nu ne interesează fiinţa materială. Ne interesează expresia sufletească şi spirituală. Din tot ceea ce au lăsat din părinţi în părinţi în mii de forme şi de încercări, din amestecul luminii, al priveliştilor, necontenit în multiplă schimbare, din zvonul vînturilor, din murmurul apei, din îngînarea vocilor iubite, din strigătul de durere, din bucuriile şi tristeţile succesive, s-a alcătuit această armonie nouă şi personală, care servă nu numai prezentului. Undele herziene le repetă la infinit şi-n veşnicie. Această manifestare rămîne fluxul etern al unei personalităţi."

Receptarea geniului enescian în cultura noastră a prilejuit mai întîi, cum era şi firesc, notaţii entuziaste, materializate în termeni superlativi, în fraze patetice, în articole şi notiţe ce păreau adevărate incantaţii, cum ar fi „Aseară la Ateneu a avut loc al doilea concert al tînărului Enescu. Nici un loc neocupat în vasta sală. Aplauze nesfîrşite la finele fiecărei bucăţi... Enescu a primit şi o cunună de lauri" (6 martie 1898), sau cînd, în februarie 1896, la prînzul diplomatic ce a avut loc în palatul principelui Dimitrie Sturdza, Enescu a interpretat un concert de Mendelssohn „cu o metodă şi îndemînare care a surprins pe toată lumea" (*Voinţa naţională*, 21 februarie 1896). Captînd zvonuri venite de departe, încă din 1894, *Gazeta săteanului* tipărea cîteva rînduri despre succesele „copilului Gheorghe Enescu". În acelaşi an (14 februarie), în *Adevărul literar şi artistic*, cititorii aflau cum

Scanned with OKEN Scanner

„gazetele vieneze povestesc minuni despre un talent muzical extraordinar, descoperit şi cultivat de celebrul profesor Hellmesberger, de la Conservatorul din Viena. E vorba de un tînăr, George Enescu, născut în judeţul Dorohoi. Enescu n-are decît 12 ani, şi vioara nu mai are nici un secret pentru dînsul." Iar trei ani mai tîrziu, tot în *Adevărul literar şi artistic*, se întîlneau aceleaşi veşti străbătute de o patetică uimire : „De mai mulţi ani, ziarele vieneze ne aduceau ştiri pline de admiraţie asupra tînărului român George Enescu. În cursul iernii trecute, ziarele pariziene care ne-au vorbit de el au trecut deasupra laudelor ce se fac obişnuit artiştilor mari. Din dările lor de seamă ieşea, în adevăr, că Enescu era un talent cu totul extraordinar, atît ca executant pe vioară, cît şi ca compozitor." Dar Enescu nu era numai interpretul de geniu sau copilul minune, aşa cum a fost cunoscut în primele sale concerte la Bucureşti, ci şi compozitorul „menit a ilustra atît de mult neamul nostru pe tărîm artistic", cum spunea A. D. Xenopol, şi care îşi întregea astfel ideea : „După cum m-am informat, tînărul Enescu are încă şi un însemnat talent de compoziţie, şi aceasta am considera-o noi ca o însuşire superioară chiar neîntrecutului său talent de muzician", iar atunci cînd *Poema română* a fost executată la Bucureşti, Grigore Ventura avea să scrie rînduri în consonanţă cu toate condeiele vremii : „Am credinţa că violonistul va fi depăşit de compozitor. Enescu, ales al muzelor, va cinsti neamul nostru în calitate de creator de opere nemuritoare."

Deşi poate pregătirea muzicală a unora din cei ce scriau despre Enescu era încă elementară, deşi nu aveau pe acest tărîm fineţea unui Baudelaire, scriitorii au intuit încă din acei ani faptul că momentul Enescu era pentru cultura românească neobişnuit, nu prin ceea ce aducea spectaculos virtuosul, ci prin ceea ce el aducea nou în domeniul compoziţiei, al ridicării muzicii populare pe o nouă treaptă a transfigurării ei artistice : „Dl. Gheorghe Enescu, tînărul nostru artist, care

Scanned with OKEN Scanner

cu farmecul arcuşului şi al compoziţiei sale a produs o adevărată revoluţiune în cercurile noastre muzicale" (vezi Duiliu Zamfirescu, *Liga română*, 8 martie 1898).

Cunoaşterea compoziţiilor lui George Enescu în ţara noastră, receptarea lor în conştiinţa intelectualităţii aveau să corespundă cu un moment de răscruce în istoria culturii româneşti, cu o perioadă de efervescenţă, de afirmare a unor idei şi gînduri noi. Se ştie că, după 1894, au urmat în literatura noastră cîţiva ani de eclipsă, al cărei diagnostic l-a pus, cu spiritul său prob, Garabet Ibrăileanu. Eminescu şi Creangă muriseră, Titu Maiorescu se retrăsese de pe tărîmul criticii literare, ceilalţi scriitori reprezentativi ai vremii, precum Caragiale, Slavici, Hasdeu, Vlahuţă, Coşbuc, dădeau semnele unei oboseli timpurii, marcate fie prin apariţii la intervale rare, fie prin abordarea unor domenii aflate la periferia beletristicii. Influenţa curentului de la *Contemporanul* şi a criticului Dobrogeanu-Gherea începea să cunoască un acut moment de declin, ecoul său fiind restrîns chiar în momentul maximei afirmări doar la cercurile literaţilor şi oamenilor de ştiinţă, neatingînd acela al artelor plastice sau muzicii. În acest moment crepuscular, cînd vechile programe intraseră în domeniul istoriei, cînd cei tineri simţeau insuficienţa lor estetică, o nouă revistă a cîştigat adeziunea unor cercuri însemnate ale intelectualităţii româneşti, propunînd o viziune unitară, mai amplă, asupra culturii noastre. Ne referim la programul revistei *Literatură şi artă română*, apărută la 25 octombrie 1896 ; esenţa lui era promovarea unei arte naţionale care să se poată ridica la nivelul atins de cultura universală. Ideile lui apăreau ca o pîrghie de echilibru între înţelepciunea generaţiei vîrstnice, spiritul ei ancorat în realităţile naţionale (Nicolae Grigorescu, Vlahuţă, Ion Mincu, Nicolae Petraşcu) şi între orizonturile noi pe care generaţia mai tînără (Cocea, Galaction, D. Anghel, Petică, V. Demetrius) le căuta în literatura simbolistă occidentală.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, deşi era împotriva celor ce împrumutau „cînd dintr-o parte, cînd dintr-alta", clădind „fără temelie", programul revistei nu era viciat de paseismul exclusivist sămănătorist. „Numai călăuziţi de aceste elemente, adică numai însuşindu-şi caracterul esteticii naţionale şi înălţîndu-l în lumea artei moderne, plini de viaţa şi de conştiinţa lor de astăzi, poeţii şi artiştii contemporani vor putea să lege firul trecutului cu vremea de faţă." Se reafirmau astfel postulatele esenţiale ale *Daciei literare*, dar i se adăuga ceea ce evoluţia firească a culturii noastre impunea : criteriul estetic, acela al valorii artistice, al acordului cu întreaga cultură universală. Pentru iniţiatorii curentului din 1840, specificul naţional care rezulta din însumarea istoriei şi a prezentului era o condiţie necesară şi suficientă pentru afirmarea unei opere literare. Programul revistei *Literatură şi artă română* disocia ramurile artei, nu le mai privea dintr-o perspectivă culturală, căuta să le definească particularităţile.

Şi fapt demn de reţinut : *Literatura şi arta română* lărgea considerabil conceptul de cultură populară, adăugîndu-i toate formele de manifestare ale artei.

Cum afirma Nicolae Petraşcu : „În ea (revista *Literatură şi artă română*, n. n.) socoteam că trebuie să alăturăm, pe lîngă literatură, şi preocuparea de artă, studii şi reproduceri artistice şi, înainte de toate, să punem în valoare vechea artă românească, atît arhitectonică bisericească, cît şi pictura bizantină românească, cît şi arta naţională aflată în popor, în ţesături, ornamente şi altele". Muzica ocupa pentru prima oară într-un program estetic locul printre celelalte arte : „Muzica noastră veche poporană ni se păstrează în motive minunate. În acele note simple ale doinelor şi horelor, fără multă complicaţie, fără prea mare întindere, fără armonie, ne întîmpină mai totdeauna melodii dureroase, acorduri pline de originalitate, muzică plină de melancolie, un adînc răsunet de

Scanned with OKEN Scanner

jale, care cuprinde în el o istorie întreagă de aur și care ne merge la inimă și ne răscolește pînă în fundul sufletului.

Și, deodată, ca un fulger, scapără în aceeași melodie tristă un ritm de doruț viu, iute, năpraznic, în care se desenează corpul dănțuitorului, neobosit și sprinten — făcînd să duduie pămîntul sub picioarele lui."

De aceea, era firesc ca cele dintîi ecouri să pornească din aceste cercuri. Cînd la 28 februarie 1898, în sala Ateneului, Enescu executa pentru prima oară în țară *Sonata întîia pentru vioară și pian*, același Nicolae Petrașcu, autorul programului revistei *Literatură și artă română*, avea să scrie : „În seara zilei de 28 februarie trecut, bucureștenii avură cunoștința, s-ar părea sigură și limpede de astă dată, că un talent extraordinar, un geniu după părerea multora, s-a arătat pe pămîntul țării românești". De altfel, revista a și publicat două compoziții de Enescu : *Der Bläser* (lied pentru voce și pian — II, 1898, p. 635—637), *Impromptu pentru pian* (IV, 1900, p. 350—354). Nu-i mai puțin adevărat că încă de atunci au existat condeie care au intuit cu mai multă precizie adevărata valoare a acestei compoziții de tinerețe, considerînd sonata „încă opera unui începător de talent (ce) conține încă timidități și stîngăcii" (Emil Fagure, în *Adevărul*, martie 1898). Apărute într-un moment cînd se căutau filoanele unei renașteri culturale românești, compozițiile lui George Enescu vor constitui nu numai un exemplu revelator, ci și întruchiparea estetică desăvîrșită a acestor idei. Anul 1898 ce a marcat executarea în București a *Poemei române*, aduce confirmarea deplină a talentului componistic și interpretativ al lui George Enescu pentru intelectualii noștri. Animatorul Iosif Vulcan, entuziastul ce și-a dovedit generoasa lui prezență pe atîtea tărîmuri ale artei, îl ascultă la 5 martie, cînd, sub bagheta lui Eduard Vachmann, interpretează concertele lui Bach, Beethoven, Sains-Saëns. Și atunci, în „cronicile bucureștene" ale revistei *Familia*, întîlnim o dare de seamă care constituia prima

Scanned with OKEN Scanner

încercare românească de a defini portretul tînărului compozitor şi interpret. Iosif Vulcan va fi impresionat în primul rînd de ţinuta morală a lui Enescu. Era firesc ca modestia ce se prefigura de la primele sale întîlniri cu publicul să atragă atenţia într-o epocă în care spectatorii erau fascinaţi de interpretul romantic ce făcea risipă de gesturi largi, arborînd o expresie de posedat, o poză exterioară, uneori de-a dreptul demoniacă, în orice caz afectată. Or, Enescu trăia extazul muzicii confundîndu-se cu ea, smerindu-se, reintegrîndu-se misterului primordial, nu afişîndu-l zgomotos şi ostentativ. De altfel, de aici cred că trebuie să pornim cînd vrem să definim contribuţia esenţială a scriitorilor noştri la definirea profilului enescian. Pentru ei, Enescu a reprezentat nu numai un ideal şi o năzuinţă de perfecţiune artistică, dar şi un simbol de puritate întruchipat deopotrivă de operă şi om : „George Enescu — spunea Iosif Vulcan în 1898 — nu este un artist care vrea să facă efecte cu mijloace exterioare, nu poartă nici măcar păr lung, cu arcul în mînă nu face mişcări afectate, nu caută să-şi cîştige prin toată atitudinea sa aplauze, ci cîntă natural, din inimă". Că exegeza enesciană se limita atunci fie la portretul moral, fie la consideraţiuni de ordin general privind semnificaţia lucrărilor sale, ne-o dovedeşte de asemenea o notă semnată tot de Iosif Vulcan (*Familia*, 21 martie/3 aprilie 1898, p. 140—141) : „Culmea concertului a fost un trio, cea din urmă compoziţie a d-lui George Enescu, pentru pian, vioară, violoncel. O compoziţie plină de frumuseţi admirabile, care întăreşte şi mai mult încrederea în viitorul măreţ al tînărului compozitor."

De altfel, anii nu au făcut decît să ofere noi motive de preţuire care au făcut ca numele său să fie rostit de toţi cu o adevărată veneraţie. Pentru toţi muzicienii, scriitorii sau savanţii, Enescu reprezenta un simbol de puritate : „George Enescu — spunea Camil Petrescu în 1932 — este astăzi unul dintre cei mai autentici reprezentanţi ai sufletului românesc

Scanned with OKEN Scanner

în întreaga lume, un artist executant complet, de reputație înaltă și un creator dintre cei care vor rămîne în cultura europeană. Ca om înseamnă prin nemaipomenita sa contopire cu arta, prin dragostea de inițiere și sprijin pentru cei care vin după el (George Enescu este creatorul școalei românești muzicale, recunoscute ca una dintre cele mai de seamă azi, în muzica europeană), un nou soi de frumusețe, care ne face să fim mîndri că e român". Muzicianul preferat al lui N. D. Cocea (în 1931) era Enescu. Gh. Țițeica în răspunsul la discursul de recepție la Academie i se adresează astfel: „Ai încurajat cu dragoste frățească talentele tinere ca să se manifeste și să se ridice", iar Al. Philippide remarcă în primul rînd la Enescu: „o modestie pe care o simți organică și adîncă".

Deși compozițiile sale, mai cu seamă cele două rapsodii și poema, poartă amprenta unei inspirații naționale autentice, numele lui Enescu este aproape absent din paginile revistelor sămănătoriste. Articolele program sau cele de directivă estetică apărute în primii ani ai secolului nostru în publicațiile purtătoare de cuvînt ale acestei ideologii nu aduceau drept argument estetic nici una din lucrările lui, în timp ce Nicolae Grigorescu reprezenta nu numai o permanență, ci și suprema întruchipare a ideilor lor despre artă. Concură aici factori de natură diferită. Nicolae Grigorescu crease în acel moment o operă constituită, intrată definitiv în conștiința intelectualității noastre. Înconjurat mai ales în ultimul deceniu al secolului de stima generației mijlocii de scriitori (Delavrancea, Caragiale, Vlahuță), scriitori cu mare prestigiu și credit în rîndurile publicului, care publicau cronici, portrete despre personalitatea și expozițiile lui și îi dedicau — precum Caragiale — volume, fiind singurul artist ce nu intra în fluxul polemicilor, al luptelor politice, personalitate spre care cei tineri (de la Nicolae Iorga la Gh. Petrașcu) se îndreptau cu un sentiment de veneratie, Nicolae Grigorescu avea în acea

Scanned with OKEN Scanner

perioadă situaţia unui adevărat patriarh al culturii româneşti. George Enescu se afla la începutul carierei de compozitor şi oricît de strălucitor a fost succesul său, el nu ajunsese un nume cunoscut în cercurile populare şi mai ales în cele pe care se bizuia noua mişcare : învăţători, profesori, preoţi. Nicolae Grigorescu era, în fond, singurul artist român de renume care întruchipa în acel moment din toate punctele de vedere idealul sămănătorist : subiectele inspiraţiei sale erau nu numai profund naţionale, dar şi cele mai caracteristice pentru universul rural, pînzele sale pe deplin inteligibile impresionau şi emoţionau prin căldura sufletească, prin ideea de frumuseţe clasică, de armonie proprie epocii.

Pentru întîia oară un artist plastic român dădea contemporanilor sentimentul întîlnirii cu natura specific românească şi cu universul ţărănesc observat şi transfigurat în ceea ce avea pe deplin autentic. Atunci cînd Theodor Aman, aşa cum spunea Francisc Şirato, „păşeşte pragul conacului boieresc, coborînd în mulţimea ţărănească, acest «aranjament», ce părea natural în cadrul casei boiereşti, devine artificial şi manierat, mai ales în compoziţie şi figuri, unde prejudecata academică îl împiedică a vedea natura în neprefăcuta ei manifestare". Grigorescu elibera arta noastră plastică de canoanele academiste ale înaintaşilor, printr-o integrare şi chiar confundare cu natura patriei. Chiar dacă în jurul anului 1900 maniera începea să devină evidentă şi în opera sa, sentimentul de viaţă autentică se păstra, iar rarefierea culorii, edulcorarea tratării era confundată cu poezia naturii româneşti şi făcea ca amatorul de artă să fie mereu extaziat în faţa pînzelor lui. Cunoscători erau puţini în acea vreme, aşa că selecţia, descifrarea poeziei adevărate de artificiul manierei, stratificarea şi diferenţa valorică a etapelor operei lui Grigorescu va fi o operaţie postumă, poate nici astăzi împlinită. Grigorescu reprezenta culmea artei româneşti, căreia nici o replică de o asemenea masivitate şi permanenţă nu i se dăduse încă.

Scanned with OKEN Scanner

Apoi viața lui, dusă într-o comuniune deplină cu natura și, în ultimă instanță, cu păturile populare, era iarăși una din cauzele anexiunii sale de către sămănătoriști.

Enescu avea în acele momente, în țară, o apariție efemeră, producțiile sale erau executate în cercuri totuși restrînse, dacă ne gîndim că singura lor formă de difuziune era concertul din sala Ateneului.

Și totuși, pare ciudat că mentorii curentului n-au fost impresionați cel puțin de lucrările enesciene cu caracter pronunțat românesc. [1] Mai ales că producția sa de tinerețe nu se caracteriza printr-un limbaj dificil, ci — așa cum s-a dovedit de la prima lor audiție și pînă acum — printr-o vibrație emoțională contagioasă, stîrnind instantaneu reacții entuziaste. Cauzele se află, fără îndoială, și în situația de fapt a muzicii, care încă nu pătrunsese în societatea românească de atunci ca o necesitate spirituală sau ca o posibilă exponentă a culturii naționale. „A face muzică" era mai degrabă sinonim cu a fi monden, iar a fi iubitor de muzică însemna de cele mai multe ori a merge la un spectacol, de multe ori ca un aspect de pură performanță. Se apreciau „virtuoșii absoluți", montările cu mare spectacol, cu „foc bengal". Opera, opereta, vodevilul erau genurile cele mai apreciate. Muzica nu-și avea pînă la Enescu în conștiința marelui public o prezență de sine stătătoare, ea era mai degrabă un auxiliar al literaturii dramatice. Erau îndeosebi apreciate, constituind adevărate evenimente, turneele interpreților străini. C. Bacalbașa — de pildă în *Bucureștii de altă dată* — nici nu amintește de concertul Enescu din 1896, în timp ce consemnează „un eveniment artistic, la 15 și 18 martie, de două concerte la Ateneu, un

[1] Vlahuță, unul din inițiatorii mișcării, este interesat abia tîrziu de măiestria violonistului: „Aseară am fost la Ateneu: concert, Enescu făcînd ce vrea cu vioara, șoptind, suspinînd, plîngînd, rîzînd" — notează la 29 noiembrie 1909, după ce-l ascultase interpretînd *Sonata în la major* de Haendel și *Aria* de Bach.

Scanned with OKEN Scanner

mare violonist al viitorului : Bronislaw Hubermann. Evenimentul era mărit prin faptul că Hubermann n-avea atunci decît 13 ani" (*lucrarea citată*, vol. II, 1885—1890, p. 203). Şi aşa cum spunea Nicolae Iorga în 1904 : „Odată oamenii mari ascultau melodii străine cîntate de maeştri străini, veniţi pentru cîteva seri sau aşezaţi chiar în ţară. Interesul era slab, aceleaşi lucruri se puteau asculta mai bine în străinătate."

Şi, firește, cîntăreţii de operă erau aceia care cucereau interesul publicului de atunci : „Cu toată criza, este importantă afluenţa de celebrităţi artistice române în Bucureşti. Pe cînd d-na Agatha Bîrsescu joacă la Teatrul Naţional, d-na Teodorini cîntă la Teatrul Lyric. În sfîrşit, marele tenor Dumitrescu, o celebritate mondială, soseşte în Bucureşti pentru un şir de reprezentaţii." (C. Bacalbaşa, *op. cit.*, vol. II, p. 271.) Or Enescu se afla încă de la începutul carierei sale la antipodul virtuozităţii facile. Observaţia lui Iosif Vulcan revine peste ani într-o expresie de o mare plasticitate la George Călinescu : „Beethoven este patetic, Wagner este sarcastic şi fantasc, Paganini este un saltimbanc şi un prestidigitator, pletele şi negul de pe nas al lui Liszt prevestesc trembolenţa mîinilor agitate, portretul lui Enescu este liniştea muzicii antice". Se mai adăuga apoi opacitatea estetică a sămănătorismului, pentru care arta reprezenta în esenţă numai ilustrarea unor teze morale. Percepţia teoreticienilor sămănătorişti pe acest tărîm se circumscria la aria muzicii corale sau vocal-simfonice, care putea împlini, deopotrivă, postulatul educativ — primordial pentru ideologia sămănătoristă — în analiza şi aprecierea operei de artă —, cît şi cel al inspiraţiei de sorginte populară. Mai ales că (în afară de Caragiale) cei mai mulţi scriitori şi poeţi români trăiau încă în orbita verdiană şi nu puteau trece dincolo de o înţelegere pur sentimentală a muzicii. Wagner, care în 1892 însemna pentru Macedonski „ultimul cuvînt al geniului omenesc", va pătrunde în conştiinţa scriitorilor noştri abia în primul deceniu al

Scanned with OKEN Scanner

acestui secol, dar cu o tentă edulcorată ; egalizat aproape cu Verdi, la Minulescu și chiar la Petică. Descoperirea lui în întreaga complexitate și în adevărata lui lumină fiind opera generației intelectuale afirmată după primul război mondial : Ion Marin Sadoveanu, Emanoil Ciomac și a savantului Ion Cantacuzino. Simboliștii vor trăi mai ales sub zodia lui Chopin, al cărui marș funebru îl va obseda pe Bacovia.

E drept, către sfîrșitul secolului trecut, poezia și muzica încep să fie privite și la noi din ce în ce mai mult ca două entități apropiate. Macedonski spunea în articolul cu valoare de manifest din care am citat mai sus : „Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii". E drept, se afla aici o săgeată la adresa poeziei eminesciene și posteminesciene (de tip Vlahuță, mai ales), poezie de gîndire, poezie conceptuală, spre care se îndrepta și finalul sarcastic : „Și iată cum poeții zișI cu idei se vor trezi în secolul al XX-lea că n-au avut nici una".

Dacă Nicolae Filimon, crescut, ca de altfel toți scriitorii timpului său, la școala verdiană, ascultînd *Lohengrin* ajungea la concluzia că „totul în acea operă era confuziune" și se mira cum „a putut să ajungă la o așa de mare excentricitate un compozitor ca Wagner, carele pe lîngă talentul muzical unește și pe acela al poeziei dramatice", chiar și Caragiale — deși mai prudent — era destul de circumspect atunci cînd se apropia de opera lui Wagner. Dar subtila sa ironie la adresa „titanului revoltat, care de-abia mai încape în posibilitatea sonorităților", își avea explicația în cultul lui față de „bătrînii aceia totdeauna tineri", Mozart și Haydn. Gustul său muzical ales și rafinat selecta — ca și pe tărîmul teatrului, de altfel —, ceea ce era riguros construit, ceea ce purta pecetea unui echilibru și a unei desăvîrșite armonii interioare, ceea ce nu părea tumefiat de grandilocvență. Se află într-una din cronicile sale muzicale un șirag de definiții metaforice extrem de elocvente pentru percepția artistică a lui Caragiale, pentru precizia

Scanned with OKEN Scanner

cu care înscria valoarea unei opere în arcadele unei figuri de stil : „Dar cînd s-au stins aurorele nordice ale lui Smetana, şi lampioanele veneţiene ale lui Paganini, şi fîntînile luminoase ale lui Dvorzak, şi valurile volcanice ale lui Wagner — s-a stins toată iluminaţia feerică : a răsărit soarele, soarele însuşi — Mozart !

Ce limpiditate şi ce putere apoloniană.

E aşa de strălucitor, pe lîngă luminile pe cari le-a stins prin înfăţişarea lui, încît trebuie să-ţi acoperi un moment ochii : o emoţiune mai înaltă decît aceea ce ne-o produce acest splendind răsărit nu se poate."

Ideile lui Wagner, ca şi opera sa tulburaseră prea mult orizontul vremii, îi obligaseră pe contemporani să nu rămînă indiferenţi, să nu facă abstracţie de ele, încît orice discuţie despre relaţia poezie-muzică aici se încheia. Elocvent este studiul lui Anghel Demetriescu, *Poezia, raporturile ei cu celelalte arte* (*Literatură şi artă română,* 1898). Expresia unei culturi muzicale destul de temeinice pentru vremea şi mediul său, însă nu şi a unei sensibilităţi care să-i dea posibilitatea înţelegerii mai subtile şi mai rafinate a muzicii, oprindu-se în special asupra mijloacelor prin care compozitorii *ilustrează* anume sentimente, acţiuni, elemente ale naturii : „precum am observat mai sus, muzica nu exprimă de-a dreptul lucrurile şi imaginile lor, ci răsunetul lor în sufletul nostru". Discutînd ideile şi sistemul lui Wagner, Anghel Demetriescu dovedeşte o exactă cunoaştere a liniilor lor directoare. Vorbeşte şi el de „zgomotul formidabil" pe care îl produc instrumentele în operele lui Wagner şi consideră „exagerări ridicule" părerile celor care îl consideră pe maestrul de la Bayreuth „mai mare decît Goethe şi un compozitor mai mare decît Beethoven". Ce îi reproşează în ultimă instanţă Anghel Demetriescu lui Wagner ? Faptul că acesta nu-şi ţine promisiunea „de a pune muzica în serviciul poeziei, ca în tragedia antică, sau cel puţin de a le pune pe aceeaşi linie ; ci dă celei

Scanned with OKEN Scanner

dintîi o importanţă şi o dezvoltare, care lasă în umbră textul poetic" şi în concluzie : „Wagner este şi rămîne mai presus de toate muzicant". Ceea ce însă mi se pare mai important în toată această demonstraţie este faptul că Anghel Demetriescu pledează pentru autonomia artelor, pentru ideea că : „diferenţierea lor este urmarea unei necesităţi organice". Dar ceea ce ne interesează în special este concepţia lui Anghel Demetriescu despre muzică, ce „nu ne descrie obiecte, nici nu exprimă gîndiri, dar manifestă stările sufleteşti în care ne aruncă acele privelişti şi acele gîndiri". Pentru autorul acestui studiu, „ca şi poetul, compozitorul ne înfăţişează obiectul în formaţiune, nu în starea lui de desăvîrşire, şi ne transportă în acţiunea din care el s-a născut. În acest chip, toată lumea sensibilă, toate comorile spiritului intră în domeniul tonurilor ; însă, precum am observat mai sus, muzica nu exprimă de-a dreptul lucrurile şi imaginile lor, ci răsunetul lor în sufletul nostru." Exemplificările denotînd o cunoaştere vastă a muzicii merg mai ales în direcţia reliefării modului în care anume fapte sau stări de spirit îşi află corespondenţa în opere muzicale : „În simfonia *Creaţiunea* a lui Haydn se simte intenţiunea compozitorului de a imita căderea liniştită a zăpezii, zgomotul ploii, săritura tigrului" etc.

Dar chiar asemenea glasuri mai avizate nu aveau totuşi o înrîurire asupra vieţii muzicale. Aprecierile pe acest tărîm fiind în cea mai mare parte rezultatul unui amatorism elevat sau a unui instinct artistic nativ. Ceea ce ne dovedesc şi cronicile despre Enescu care, aşa cum am văzut, priveau muzica nu ca un fenomen estetic, ci ca un factor cultural.

Primele compoziţii ale lui Enescu întruneau atributele inspiraţiei naţionale, dar ideologia sămănătoristă restrîngea muzica doar la o ilustrare sau o prelucrare de teme populare, iar întruchiparea idealului lor pe acest tărîm era *cîntecul*. Ne aflam, ce-i drept, într-un moment de efervescenţă a muzicii corale, al apariţiei unor formaţii care au marcat adevărate

Scanned with OKEN Scanner

culmi de artă ce rămîn şi astăzi un etalon autentic al genului. Ele întruchipau idealul cultural al sămănătorismului şi în acelaşi timp răspundeau unor necesităţi naţionale stringente. Caracteristice pentru această mentalitate sînt cîteva dintre articolele lui Nicolae Iorga, din paginile *Sămănătorului*. Unul din ele (*Coruri*, 2 mai 1904) reprezintă o adevărată schiţă explicativă a istoriei muzicii româneşti : „Muzica populară nu putuse fi cunoscută aşa de repede şi îmbrăţişată cu atîta căldură ca poezia poporului. Mulţi nici nu-şi dădeau seama de ce poate fi în această muzică...

Mişcarea cea bună a început din românimea neliberă. Un Ciprian Porumbescu, născut în Bucovina, a propovăduit cu căldură iubirea muzicii naţionale, înălţarea ei la gradul de artă... Gavriil Muzicescu, mort deunăzi — [...] — a introdus cel dintîi, în Iaşi, puternica manifestaţie a corurilor ; el a cercetat muzica populară, s-a pătruns de dînsa şi a pregătit-o pentru corul care era menirea de căpetenie a vieţii sale.“ Dacă vrem să înţelegem pricina acestei ciudate lipse de percepţie a sămănătoriştilor faţă de opera enesciană, va trebui să facem apel tot la un text din Nicolae Iorga (*Serbările din Sibiu*, 14 august 1905). Discutînd opereta destul de naivă *Moş Ciocîrlan* a lui Iancu Flondor, Nicolae Iorga îi imputa totuşi faptul că „muzica e foarte savantă, plină de avînt şi de putere, uneori culeasă din multe amintiri, prea puţin *simplă* şi *senină* (sublinierea ns.), fără caracter specific românesc“ sau, în acelaşi articol : „Ariile poporului nostru se prelungesc în doiniri, freamătă ca de mişcarea frunzelor codrului veşnic, sau saltă în mişcări vesele de horă înteţită. Unele acorduri picură cu o limpezime de cristal.“ Mentalitatea era a epocii, şi chiar muzicieni de o bună înzestrare, precum Dumitru Kiriac, spuneau : „Avem de toate pentru o anume pătură a societăţii, pentru pătura aşa-zis cultă : conservatoare, operă, diferite concerte. N-avem însă nimic pentru sufletele marei mulţimi, pentru popor, nici chiar societăţi corale ori instru-

Scanned with OKEN Scanner

mentale ca în alte țări..." (Apud G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, ed. îngrijită și prefațată de V. Tomescu, Editura Muzicală, 1966, p. 403.)

Să mai adăugăm faptul că în primul deceniu al secolului XIX ideea unității naționale devenise preocuparea primordială a intelectualității noastre, iar o vibrantă producție corală mișcătoare și adeseori patetică exprima prin melodie și text un ideal de cea mai stringentă actualitate, și vom avea cîteva dintre elementele esențiale ale motivelor pentru care opera lui Enescu nu constituie unul din contraforții mișcării de inspirație națională de la începutul secolului. Cîteva decenii mai tîrziu, Mihail Jora explica acest fenomen vorbind despre creația lui Tiberiu Brediceanu : „Dl. Brediceanu prezintă melodia populară culeasă, sau proprie, în toată simplicitatea ei, sub acea formă bătrînească care merge încă la inima mulțimii... Serbările muzicale ale ardelenilor sub regimul austro-ungar aveau negreșit nevoie de o notă patriotică, de o duioșie specifică, care să țină necontenit trează simțirea românească, s-o răscolească și s-o întărească." (Mihail Jora, *Momente muzicale*, p. 219). Aceasta era perspectiva și misiunea muzicii la începutul veacului. Criteriul sentimental și utilitar avea întîietate, el justifica valoarea operei de artă.

Ajunși în acest punct al discuției, se cuvine să ne oprim asupra unei întrebări care s-a ivit în ultimii ani : a fost Enescu influențat de postulate sămănătoriste în creația sa de tinerețe și în special în prima rapsodie ? Aserțiunea pornea în primul rînd de la o coincidență : apariția simultană a rapsodiilor și definirea curentului sămănătorist, atît prin manifestele teoretice, cît și prin întruchipările lui literare. Dar o analiză mai atentă a peisajului artistic realizată cu o riguroasă perspectivă istorică infirmă această supoziție. Mai întîi, pentru faptul că postulatele sămănătoriste nu aveau o asemenea pregnanță și anvergură încît să influențeze un compozitor de talia lui Enescu, ce cunoscuse școli și maeștri de renume interna-

Scanned with OKEN Scanner

ţional. Principiile articolelor-program se menţineau doar la propoziţiuni generale, unele de bun-simţ, altele exagerate, care de multe ori nici nu reuşeau să aibă un punct de impact cu arta, ci repetau adevăruri ştiute despre funcţia şi rolul ei social şi cultural. E drept, la sfîrşitul secolului, Enescu cunoştea cîţiva din reprezentanţii curentului (Spiru Haret, Vlahuţă etc.). Din *Familia* (22 martie, 3 aprilie 1898, p. 14), aflăm, de pildă, că un bal dat de Spiru Haret prilejuieşte întîlnirea dintre A. Vlahuţă, pictorul Mirea, Victor Babeş, George Ştefănescu cu George Enescu, care interpretează piese de Tartini şi Vieuxtemps, dar legăturile erau fie protocolare, fie sporadice şi, după cum ne atestă documentele contemporane, Enescu era într-o postură de superioritate, interlocutorii fiind fascinaţi de personalitatea neobişnuită a interpretului, de tinereţea şi de recunoaşterile internaţionale cucerite pînă atunci.

Şi apoi, elementul esenţial : între concepţia sămănătoristă privitoare la specificul naţional şi cea a lui Enescu, există o netă deosebire. Compozitorul judeca valorile muzicii naţionale dintr-o perspectivă lucidă, fără să tragă concluzii exaltante, aşa cum sămănătoriştii obişnuiau în manifestele lor : „Muzica românească e complexă, foarte întunecată, încă în faşă — spunea Enescu. E o compoziţie din muzica arabă, slavă şi ungară, posedînd însă şi o atmosferă proprie, ce n-o găseşti altor popoare — e adevărat, o atmosferă căreia nu-i pot da o caracterizare expresivă (...) ce e românesc şi ce nu e românesc ? Mie mi-e greu de spus.“ [1] (Vezi *Flacăra*, din 21 aprilie 1912.) Enescu nu îmbrăţişa deci o doctrină ai căror teoreticieni — cu

[1] Întrebat de Emanoil Ciomac, după cel dintîi război mondial, dacă îşi mai susţine aceste păreri, Enescu răspunde : „Aş vrea să fiu bine înţeles de redactorii ce îmi pun chestiuni la care răspund cu spontaneitate, fără multă pregătire. Ei îmi denaturează, poate fără intenţii rele, unele afirmaţii ale mele. Rău a fost înţeleasă poziţia mea faţă de muzica noastră populară, *pe care o ador, cu cît o cunosc mai deplin.* (s. n.) Azi n-aş

Scanned with OKEN Scanner

excepţia lui Nicolae Iorga — se mulţumeau cu propoziţiuni generale, cu fraze entuziaste, bune intenţii, dar de cele mai multe ori nu reuşeau să se întemeieze pe o apreciere lucidă a ceea ce cultura noastră realizase pe acest tărîm, ci propuneau, cu rare excepţii, modele minore. Fire introspectivă, fără veleităţi doctrinare, Enescu căuta cu prudenţă şi onestitate intelectuală să ajungă la esenţa adevărului într-un mod dialectic întrebîndu-se şi mai ales înlăturînd locul comun, care asfixia gîndirea sămănătoristă :

„După cum sîngele nostru este un amestec din toate soiurile de neamuri care au trecut prin această parte a Europei, tot aşa şi muzica noastră naţională a păstrat accente, răsunete, influenţe din cîntecele altor popoare. De aceea, cîntecele noastre au o notă orientală.“ Iar cînd reporterul îl întreabă : „Bine, dar sufletul nostru nu se oglindeşte prin nici o notă originală în aceste cîntece ?“, Enescu răspunde : „Ba da. Dar este foarte greu de deslușit. Totuşi, este o caracteristică generală, ce se desprinde din muzica noastră naţională, după cum se desprinde ideea generală dintr-o lucrare de cugetare : *este tristeţea chiar în veselie* [1] (s.n.) Sentimentul acesta este inspirat de văile şi dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gîndurile care apasă şi fac în acelaşi timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. Un străin care-mi este prieten, auzindu-mă executînd odată o bucată

mai spune că nu există, ci doar că la originea ei sînt multe influenţe. Şi nu acestea constituie fondul ei.

— Maestre, mă bucur că vă contraziceţi.

— Nu atît cît crezi !“ (Vezi Emanoil Ciomac, *Enescu*, Editura Muzicală, 1968, ediţie îngrijită şi prefaţată de Clemansa Liliana Firca, p. 157.)

[1] Cuvintele lui Enescu concordă în totul cu observaţiile lui George Călinescu, care în admirabilul portret închinat maestrului remarca această trăsătură definitorie a artei sale : „În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ţinută de Orfeu şi ca atare e străbătută de tristeţe tracică“.

a mea, mi-a spus : În această compoziţie este ceva ce nu se poate îndeplini. Acest «ceva» este partea originală de inspiraţie românească din bucata mea ; acest dor nelămurit, dar adînc mişcător, mi se pare că este caracteristica sigură a cîntecelor româneşti."

În momentul în care Enescu împărtăşea aceste gînduri şcoala muzicală românească îşi întemeiase o tradiţie şi îşi afirmase prin continuitatea şi consecvenţa inspiraţiei populare un ideal. Dar spre deosebire de literatură sau pictură, pe acest tărîm nu apăruse creatorul reprezentativ — ca Eminescu, Caragiale, Grigorescu — ce avea să sintetizeze direcţiile de pînă atunci şi să le dea expresia artistică exemplară, ieşită din comun, singura ce le putea situa pe orbita universalităţii. Enescu, care a dat atîtea dovezi de afecţiune generoasă faţă de înaintaşii săi şi faţă de începuturile contemporanilor, fiind primul care i-a încurajat în mod efectiv prin instituirea Premiului Enescu, prin includerea operelor lor în turneele de peste hotare şi în concertele româneşti, nu spralicita opera merituoasă a pionierilor. Şi aceasta deoarece o şcoală naţională nu-şi poate valida existenţa decît în momentul recunoaşterii ei universale. Mai concurau şi alţi factori care îl făceau pe Enescu să nu poată distinge foarte clar trăsăturile specifice ale muzicii româneşti : în afara scurtei iniţieri muzicale cu Eduard Caudella, formaţia lui intelectuală, orizontul său cultural se desăvîrşise în străinătate [1] şi deci valorile româneşti din sfera celorlalte ramuri ale artei (literatură, pictură, chiar muzică) nu i-au fost cunoscute în toată amplitudinea, iar cultura populară i se relevase numai prin intermediul lăutari-

[1] O spune chiar Caragiale : „Dar un spirit superior, un talent inventiv, un muzic de concepţie n-a ieşit din conservatoriile noastre. Ştefănescu şi Enescu ! despre aceste mari talente voi spune ceva mai pe larg altădată ; deocamdată, scurt : aceştia nu sunt produşi de şcoala noastră." (*Cronica*, I, *Pagini literare*, 1899, 3 octombrie, apud Caragiale, *Opere*, IV, 1965, p. 382.)

Scanned with OKEN Scanner

lor. Considera că forma rapsodică, de pildă, care după părerea lui se potrivea cel mai bine muzicii românești, „a fost concepută și exprimată de către țiganii noștri, de lăutari, în mod instinctiv, mult mai bine decît unii din compozitorii noștri, reduși în știința armoniei și a compoziției, pe de o parte, și pe de alta, fără să aibă aerul muzical țigănesc. Lor, țiganilor, să le mulțumim că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim ; numai dînșii ne-au dezgropat-o, au dat-o din tată-n fiu, cu acea grijă sfîntă ce o au pentru ce li e mai scump pe lume — cîntecul." (*Flacăra*, 21 aprilie 1912.) Asupra acestei aserțiuni a revenit — cum vom vedea mai tîrziu — după ce a cunoscut adevărata muzică românească. Dar afirmația trebuie înțeleasă și într-un alt context. Ceea ce se prezenta atunci drept muzică specific românească erau *romanțele*. Or lăutarul aducea acel element spontan, apropiat de natura cîntecului, de expresia lui imediată, pe cînd romanța falsifica și denatura specificul muzicii românești prin împrumuturi de sorginte străină. Confuzia pornea și de la faptul că romanțele cele mai cunoscute aveau ca text versurile unor scriitori de frunte români (Vasile Alecsandri — *Steluța*), iar poeziile lui Eminescu, Coșbuc, Goga au devenit cunoscute prin melodia ce le-a însoțit (*Pe lîngă plopii fără soț, Mai am un singur dor* etc.). Eroarea mai dăinuie, de altfel, și astăzi. Cîteva publicații de o anume ținută intelectuală ale timpului, precum *Revista nouă* a lui Hasdeu, publicau textul și partitura unor romanțe (*În fînul de curînd cosit* de Victor Bilciurescu). Romanța era atunci genul ce se bucura de cea mai largă audiență și influență în public, deoarece corespundea gusturilor unei epoci de sentimentalism și dulcegărie. De altfel, literatura română atestă prezența romanței în toate mediile sociale. Ea devenise un adevărat balsam, alinînd iremediabil suferințele din dragoste. Veta, eroina din *O noapte furtunoasă*, după despărțirea de Chiriac, fredonează prima strofă din *Portretul* de G. Sion : „Cînd ore

Scanned with OKEN Scanner

de-ntristare vor turbura vreodată / Frumoasa-ţi inimioară, tu vezi portretul meu." Micii funcţionari, în zilele de răgaz, atunci cînd „se strîngeau seara cu toţii, Domiţian le cînta romanţe din piculină, Polixenia îi însoţea cu vocea" (I. A. Bassarabescu, *Vulturii)*, iar fantele de mahala, Fane, din ciclul *Bariera* al lui George Mihail-Zamfirescu, e întîmpinat de unul din admiratorii săi, „care-i cunoştea toate frămîntările şi îndoielile" într-un moment de cumpănă, cu romanţa pe versurile lui Carol Scrob : „Aş dori din piept să-mi scot / Inima, cu dor cu tot". Chiar finul şi delicatul poet Dimitrie Anghel este cuprins de nostalgie auzind *Steluţa* cîntată într-un oraş de provincie de „două viori, un clarinet, un violoncel plîngător ca un glas omenesc şi un contrabas". Nu trece nepăsător pe lîngă „aerienele punţi întinse de vibraţii" şi crede că „nici cînd durere mai adevărată nu m-a înduioşat şi nu mi-a adus lacrimi în ochi fără de voie". „Astfel am reauzit — îşi încheie «poetul florilor» însemnările — străvechea romanţă cîntată de demult, într-un orăşel de provincie, departe de capitală, unde mòdele se schimbă într-una, figurile şi gesturile se primenesc mereu, iar tristele şi sentimentalele cîntece ale bătrînilor noştri nu mai trezesc lacrimi în ochii nimănui."

Or una din primele declaraţii publice ale lui Enescu a fost consacrată repudierii romanţei. „Însă ceea ce trebuie să se elimine din muzica noastră sînt «romanţele», care s-au cîntat şi se mai cîntă încă prin saloane, pe la concerte chiar ...D-al de *Steluţa* de Florescu, *Ce te legeni, codrule* de Skeletti, numai româneşti nu sînt ; sînt melodii curat italieneşti, care nu-şi au rostul în muzica noastră." (Vezi *Flacăra,* din 21 aprilie 1912.) Revine asupra acestui subiect în *Luceafărul* din aceeaşi lună, afirmînd : „Şi... încă o dată, afară cu romanţele din muzica noastră".

Şi, în sfîrşit, acest punct de vedere al lui Enescu se explică şi prin faptul că în cultura noastră nu apăruse pînă la primul război mondial un teoretician sau un manifest de

Scanned with OKEN Scanner

anvergură care să îmbrățișeze problema specificului românesc în toate domeniile artei și în corelație cu dezvoltarea spirituală a lumii. Iată deci motivele pentru care părerile lui George Enescu despre muzica noastră înainte de 1916 nu izbuteau să intuiască decît parțial adevărul. Fără îndoială, ne aflăm la începutul unui proces de definire a stilului național, ale cărui trăsături erau pe atunci caracterizate sentimental și uneori empiric, pornind de la elementele decorative, cum se întîmpla mai ales în primul deceniu al secolului nostru. Iar ceea ce se realizează pînă la Enescu pe tărîmul muzicii, mai ales, corespunde întru totul acestui nivel de gîndire și, mai precis, contactului cu stratul de suprafață, cu cîteva elemente ce valorificau mai ales latura sentimentală, duioasă, melodioasă, de o respirație senină și bucolică. Dar toate acestea nu constituiau decît parțial trăsături specifice, iar operele realizate dintr-o asemenea perspectivă nu reușiseră să alcătuiască un *stil* și mai cu seamă să pună bazele unei adevărate *filozofii a culturii românești*. Așa cum spunea G. Enescu : „Stilul este opera artiștilor. Și noi n-am avut încă compozitori mari care să pună pecetea geniului lor pe muzica inspirată de meleagurile noastre. Stilul național este instinctul artistului. El este mai mult un sentiment, decît un tempo muzical (...), noi nu putem spune că avem încă acest parfum care să distingă muzica românească."

Cînd Emanoil Ciomac îi reamintește și aceste cuvinte din interviul publicat de *Flacăra*, Enescu nu-și reneagă de data aceasta nici o afirmație : „Da, am spus acestea și nu-mi schimb părerea. Stilul nostru românesc, creat de compozitorii care-și vor cunoaște bine meseria — adică vor ști să compună, cu tot ce presupune această noțiune pretențioasă și cuprinzătoare — stilul românesc se va desprinde cu încetul."

Enescu vădea oare un total scepticism în ceea ce privește școala națională în muzică ? Fără îndoială, nu. Dar pentru el specificul național se realiza cu timpul și numai o dată cu apa-

Scanned with OKEN Scanner

riţia operelor de artă de anvergură internaţională inspirate de simţămintele româneşti. De aceea noţiunea de stil naţional nu avea pentru el un caracter doctrinar, de esenţă programatică, ci devenea realitate numai după ce operele de artă aveau să-l impună, să-l transforme într-o şcoală. Se cade să ne oprim aici asupra unui fapt ce merită atenţie : în muzica şi arta noastră plastică, spre deosebire de literatură, nu programele au deschis drumul unor şcoli, ci opera artiştilor precum Grigorescu, Luchian sau Enescu. Nici unul din ei n-au fost autori de manifeste, n-au lansat programe, nici cel puţin nu şi-au explicat opera. Rarele mărturii ale lui Luchian, cîteva fraze în cadrul unor interviuri, aproape nici o confesiune a lui Grigorescu publicată antum (părerile sale despre artă sînt cele reproduse postum de Alexandru Vlahuţă în cunoscuta lui monografie şi însuşite ca atare de toţi criticii şi istoricii de artă). Aceasta este şi situaţia lui Enescu, care, deşi aparent s-a destăinuit mai mult (mai ales după primul război mondial, cînd interviul de presă luase la noi o mai mare amploare), totuşi nu şi-a ordonat în timpul vieţii gîndurile într-un sistem estetic care să poată influenţa pe contemporani [1]. Deşi aceste interviuri au apărut în timpul vieţii, nu s-au constituit într-un sistem unitar, mai ales că cele mai multe erau declaraţii orale transcrise în grabă de alţii. Răspîndită în publicaţii eterogene, de la cele culturale pînă la cele mondene, de la ziare de mare tiraj, pînă la publicaţii obscure de provincie, luate de muzicieni, scriitori, oameni de cultură, dar şi de simpli ziarişti, urmărind discuţii de idei, dar şi chestiuni de organizare (în special destinul Operei Române), amintiri prezentate de reporteri sub laturile lor senzaţionale — toate aceste mărturii se risipeau şi nu alcătuiau o direcţie programatică. Abia posteritatea a căutat, fără

[1] *Les Souvenirs de Georges Enesco* au fost publicate cu trei ani înaintea morţii sale, cînd artistul nu se mai afla în patrie.

Scanned with OKEN Scanner

a realiza nici pînă acum complet acest deziderat, să descifreze din toate interviurile lui un sistem de gîndire şi să-i traseze evoluţia în timp.[1] De altfel, spre deosebire de pictură, unde în preajma şi mai ales după primul război mondial s-au afirmat curente susţinute programatic şi teoretic, unde s-au creat şcoli cu puncte de referinţă deosebite : Grigorescu, Luchian, Paciurea, Brâncuşi, şcoala muzicală s-a constituit prin raportare la opera lui Enescu, singura realitate teoretică şi practică, singurul punct de referinţă absolut, singura sursă de dezbateri şi, în ultimul timp, de controverse.

Programele estetice de tipul celui al *Daciei literare* sau cele ale lui Titu Maiorescu îmbrăţişau exclusiv sfera literaturii, ca de altfel şi profesiunile de credinţă ce au marcat momente de răscruce, precum *Epigonii* lui Eminescu, *Poezia*

[1] „A scrie este pentru mine un supliciu. În faţa unei foi de hîrtie, gura mi se usucă, bătăile inimii o iau razna. Copil fiind, ideea de a mă aşeza la o masă şi a lua un toc în mînă mă făcea bolnav, bineînţeles eram obligat s-o fac" (vezi Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, 1955, p. 182). Să regretăm că Enescu nu a scris, nu a făcut publicistică ? Ar fi fost, fără îndoială, un mare scriitor. Amintirile povestite ne-o dovedesc. Au un farmec moldovenesc, o privire obiectivă asupra lumii, uneori încălzită de o discretă ironie şi de o lină unduire nostalgică. Enescu povestitorul are simţul conciziunii şi al esenţialului şi oroare de anecdotă. Cînd i-am recitit interviurile, frazele şi propoziţiunile sale m-am convins că trebuie să ne pară într-adevăr rău că Enescu nu şi-a ordonat gîndurile într-un sistem unitar şi închegat. În urmă cu cîţiva ani, a apărut un volum omagial, în paginile căruia se reproduceau cîteva extrase din amintirile, interviurile, convorbirile lui Enescu. Lucrare de pionierat pe deplin meritorie, care se cere însă cît mai grabnic împlinită cu o ediţie completă a tuturor interviurilor sale, a tuturor convorbirilor sale, o ediţie tipărită în mai multe limbi şi care ar dovedi tuturor că Enescu a fost nu numai muzicianul şi virtuosul peste care geniul îşi aşezase aripa ocrotitoare, nu numai inspiratul sublim, ci şi un gînditor. În fulgerarea unei fraze citim o maximă ; în maxima lui aflăm o direcţie de viaţă, în acea direcţie de viaţă, un adevăr uman. Deocamdată puţin încă ne este cunoscut din aceste scîntei ce stau sub obrocul colecţiilor prăfuite.

Scanned with OKEN Scanner

viitorului a lui Macedonski sau *Unde ni sînt visătorii* a lui Vlahuţă. E drept, destinele muzicii naţionale preocupaseră pe oamenii noştri de cultură, precum un Odobescu, care, în conferinţa *Viitorul artelor în România,* ţinută la Paris, în 17 martie 1851, dar lipsită de o influenţă reală, deoarece a fost publicată postum în 1907, aşază muzica pe primul plan al artelor frumoase. Aflat în sfera de influenţă a ideologiei paşoptiste, programul lui Alexandru Odobescu pornea de la recunoaşterea sursei populare a artelor, inclusiv a muzicii. Vădind o cultură muzicală care îl apropie de Caragiale prin rafinamentul gustului („în urma lor veni marele Mozart, care dete scenei pe vestitul *Don Juan,* pas mare de propăşire către *muzica modernă*" [s. n.]), Odobescu alege drept model pe Beethoven — „marele om în care e personificată arta muzicală". Compozitorul *Pastoralei,* spune Odobescu, „mai bine decît oricine a înţeles muzica populară şi pentru dînsul acesta a fost un motiv din cele mai iubite..." „De aceea, în ariile populare care umplu simfoniile sale, simţi pe loc simplicitatea în frumuseţea cîntecului popular, de aceea şi poporul nemţesc primi cu entuziasm cîntecele lui Beethoven şi în acea ţară vei auzi orice colibă răsunînd de melodiile acestui mare geniu." De aici Odobescu trece la concluzii programatice privind destinul şi menirea muzicii româneşti, aflate atunci abia la primele tatonări : „Iată cum ar trebui să fie muzica noastră, astfel încît ţăranul să recunoască într-însa *doina* şi alte cîntece favorite ale sale. Ţelul e însemnat, n-avem decît să-l ajungem." Oprindu-se apoi asupra altei trăsături caracteristice a operei lui Beethoven, şi anume „visarea alegorică", Odobescu conchide : „Iată, domnilor, cum am înţeles pe Beethoven, cari sînt părţile însemnate ce le-am văzut într-însul şi pe cari le propun ca model acelora ce vor crea muzica naţională română. Să ştie să descrie frumoasa natură a ţării noastre, să prinză adevăratul sens al muzicii noastre populare, în sfîrşit, să se ajute de geniul său spre a-şi exprima în acor-

Scanned with OKEN Scanner

duri melodioase simţirile cele interne, visurile ce-i apar dinaintea ochilor... Să se recunoască poporul în muzica sa, s-o guste şi să tragă dintr-însa simţiri mari şi nobile." (Apud Odobescu, *Opere*, vol. I, Editura Academiei, 1965, p. 127—130.) Cum spuneam însă, ideile lui Odobescu, extrem de interesante pentru întregirea viziunii paşoptiste asupra artelor, ca şi pentru evoluţia esteticii noastre muzicale, nu au avut o influenţă în epoca respectivă. Le-am menţionat aici deoarece ele marchează o direcţie în cadrul căreia se va înscrie şi George Enescu.

Dar nu numai absenţa unui sistem teoretic explică viziunea lui Enescu asupra muzicii şi stilului românesc. Trebuie să avem în vedere şi o altă dominantă a gîndirii lui Enescu, care avea convingerea că „Frumosul nu se clădeşte raţional pe legi fixe" (vezi interviul acordat lui Ion Biberi, volumul *Lumea de mîine*, 1945, p. 22). Cristalizarea stilului naţional în muzică reprezenta pentru Enescu o aspiraţie a cărei împlinire în timp cerea deopotrivă apropiere sinceră de spiritul popular — Enescu era un tip afectiv —, ca şi existenţa unor temperamente „cu adevărat artistice", care „vor vibra sincer în faţa acestui mediu românesc".

Deci aş vrea să reamintesc o propoziţiune citată mai sus. Pentru Enescu, stilul naţional porneşte din „instinctul artistului. El este mai mult un *sentiment* (s. n.) decît un tempo muzical." Stilul naţional nu se constituia deci instantaneu, printr-un program ad-hoc, ci prin apariţia şi afirmarea talentelor avea să ducă „în mod fatal" spre o şcoală muzicală cu caracter propriu românesc. De altfel, cincisprezece ani mai tîrziu, indică autorii şi operele care după opinia sa marcau începutul afirmării unei şcoli naţionale în adevăratul înţeles al cuvîntului. Se dovedea şi atunci prudent (cum a fost, de altfel, întotdeauna), deşi de-a lungul anilor, la insistenţa reporterilor, a amintit numele unor compozitori preferaţi: „N-avem prea multe exemple de valori muzicale româneşti — spunea în 1927 — care să se fi inspirat într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod fericit din folclor. Cîţiva doar putem cita : Mihail Jora, care simte la fel cu acest suflet al poporului, Brăiloiu, a cărui naivitate este caracteristică... Maestrul Kiriac este de asemenea un exemplu asupra căruia vom reveni mai încolo.“ Dumitru Kiriac reprezenta pentru Enescu un etalon atît în ceea ce priveşte culegerea melodiilor populare, cît şi pe tărîmul muzicii bisericeşti : „Voiam să scriu o leturghie în caracter bisericesc. Singur d. Kiriac reprezintă o valoare. Competenţa sa e-atît de mare, încît eu înadins nu m-am ocupat de această muzică, ştiindu-l pe el atît de pregătit.“ În acel moment, părerile lui Enescu intrau pe un alt făgaş sau mai degrabă evoluţia şcolii muzicale româneşti începea să confirme previziunile sale făcute cu un deceniu şi jumătate în urmă ? Fără îndoială, ultima ipoteză este cea adevărată şi justificată de evoluţia părerilor sale. Cu atît mai mult acum interviurile din 1912 au părut deconcertante şi chiar în contradicţie cu opera sa. Emanoil Ciomac a căutat să dea o explicaţie acestor păreri ce păreau prea categorice, explicaţie ce concordă întru totul, aşa cum vom vedea, şi cu mărturiile lui Enescu făcute lui Bernard Gavoty şi cu evoluţia operei lui propriu-zise : „George Enescu, la acea epocă (pînă la primul război mondial, n. n.), pare a nu ţine seama decît de o parte a muzicii noastre populare — mai cu seamă cea lăutărească sau transmisă prin lăutari... Nu era încă la curent cu cercetările culegătorilor. Baladele, doinele cu cuvinte, colindele, cîntecele de stea, de inspiraţie religioasă sau profană, nu l-au pătruns cu originalitatea lor, aşa cum vor face-o cu Dumitru G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, Ion Vidu etc. sau Bela Bartók, culegători şi descoperitori de comori, de care numai după 10—15 ani Enescu va lua cunoştinţă... Mai tîrziu, în cursul anilor, George Enescu şi-a întins cercul preocupărilor mai departe. Nu s-a oprit, precum am specificat-o, la muzica lăutărească. A luat cunoştinţă cu emoţie de lucrările şi culegerile unui Kiriac, unui Bartók, a atîtor folclorişti români, a asistat la şedinţele

Scanned with OKEN Scanner

societății compozitorilor, unde Constantin Brăiloiu, discipolul iubitor al lui Kiriac, îi răspîndea ideile, crezul lui binefăcător și unde adunase mii de discuri și fonograme de o autenticitate absolută, pe care le supunea la o analiză critică riguroasă. George Enescu a fost adînc răscolit de aceasta... Și-a dat seama că, după *Rapsodiile* sale, îi rămîne să cucerească tărîmuri noi." [1] Afirmațiile eminentului cunoscător al operei lui Enescu reprezintă un argument incontestabil pentru ideea fundamentală a studiului nostru, și anume dezvoltarea organică a culturii românești. Cel de-al doilea deceniu adusese și categoricul faliment estetic al sămănătorismului, ce reținuse din folclor numai stratul decorativ, exterior, sărbătoresc, adesea contrafăcut. O adevărată inspirație din literatura populară nu mai putea să meargă pe aceste căi ce se închiseseră definitiv. Mai ales că pe tărîmul artelor plastice un Luchian, de pildă, pornind de la Grigorescu, reînnoise fundamental ideea de specific românesc. Procesul acesta care urmează după primul război mondial îl aflăm astfel caracterizat de subtilul poet Ion Pillat, atît de legat de poezia și arta populară românească: „E strădania acestei poezii noui spre un stil propriu — specific românesc —, stil oarecum în legătură cu geniala simplificare a subiectelor particulare luate din natură de către popor spre a fi transformate în motive generale, de o spiritualitate aproape geometrică, decorativă la artele plastice, simbolică și tematică la cele poetice și muzicale". Ceea ce Ion Pillat considera a fi caracteristic pentru sentimentul naturii în poezia postbelică, și anume o tendință de împrospătare, de simplificare și de interiorizare, poate fi considerat drept caracteristic și muzicii de inspirație națională. Pentru că așa cum spunea tot Ion Pillat: „Privelișteа se interiorizează, fapta devine sufletească", ceea ce este deopotrivă vizibil și în muzică. De altfel, Enescu — menținîndu-și și în interviul publicat de

[1] Vezi Emanoil Ciomac, *Enescu*, ediția citată, p. 151 și următoarele.

Scanned with OKEN Scanner

revista *Cuvîntul liber*, în 1935 — părerea că forma rapsodică este cea mai potrivită pentru tratarea melosului românesc, ajunge la alte concluzii în ceea ce privește caracteristicile muzicii noastre populare. Opera sa trecea prin același proces de metamorfoză pus în evidență de Cella Delavrancea în 1939, după prima audiție a *Suitei săteşti* în România : „Suita sătească executată la Filarmonică acum cîteva zile îndrăznește o deplasare a conceptului muzical romantic şi ne deschide un orizont nou". Cît privește chiar proiectele sale, se îndreptau, după *Oedip*, spre lumea miturilor românești, după cum ne încredințează Horia Furtună : „Acum cîtăva vreme, George Enescu îmi telefonează că ar vrea, după ce termină *Oedip*, să scrie două opere românești pe textele poeziilor mele *Făt Frumos* şi *Păcală*. Am stat vreo două seri împreună, reducînd textul la dimensiunile necesare" (vezi *Radio Adevărul*, 12 noiembrie 1939). Părerile noi ale lui Enescu erau prevestite, bineînțeles, încă de ceea ce spusese în interviul din 1927, dar în 1951 Enescu avea o perspectivă mult mai amplă asupra fenomenului. Acum compozitorul stabilește nete demarcații între muzica țiganilor şi muzica populară românească. Subliniind că „această rasă atît de muzicală nu merita disprețul pe care îl afectează «cunoscătorii»", Enescu precizează însă : „Dar nu există, esențial, nici o trăsătură între arta compozițională a țiganilor şi muzica populară românească, rafinată la extrem şi de o bogăție de necrezut. Atrag din acest punct de vedere atenția curioşilor asupra admirabilei opere folclorice a compatriotului şi prietenului meu Constantin Brăiloiu, care a reuşit să înregistreze, la simpli țărani români, în condiții uneori destul de insuportabile, aproape douăsprezece mii de cîntece populare". Iată care e ultima părere a lui Enescu pe acest tărîm, disocierea făcută între muzica țigănească şi cea populară românească marcînd procesul evolutiv complex parcurs de George Enescu şi care a determinat nu numai o structură nouă a gîndirii sale, ci şi a artei sale componistice.

Scanned with OKEN Scanner

Cît privește caracterul muzicii populare românești, ideile lui George Enescu n-au cunoscut modificări esențiale, față de ceea ce afirmase chiar la începutul secolului : „Muzica populară românească distilează o stranie melancolie. Încă nu sînt sigur că melancolie este cuvîntul cel mai potrivit. Pentru mine, această muzică este înainte de toate aceea a visului, pentru că revine obstinat spre minor, care este culoarea însăși a reveriei nostalgice. Intervalele melodice sugerează Orientul, ritmurile sînt în genere simple și simetrice (2/4, 6/8), cu perioade bine definite, de patru și opt măsuri, ceea ce le diferențiază de ritmurile impare, repartizate pe cinci sau șapte măsuri, ce caracterizează anumite națiuni balcanice. Am gîndit totdeauna că acest instinct al simetriei a fost un semn al latinității noastre.“ Aici credem că e necesar să facem o legătură cu structura sa sufletească, definită de noi la început și care nu era aceea a omului atras de spectaculos, ci a celui însetat de echilibru. Enescu simțea în mod acut nevoia unui punct de reazim în tot itinerarul de-a lungul și de-a latul lumii, presărat de atîtea triumfale recunoașteri, dar pe parcursul cărora el nu regăsea liniștea supremă — aceea a creatorului. Enescu nu era țăranul Brâncuși, care-și refăcuse în inima Parisului micro-universul rural, trăind după anume ritualuri eterne. (Mărturisea și el : „dacă e adevărat că adoram Parisul, mă simțeam — artisticește vorbind — puțin depeizat. Era prea cerebral pentru mine, care rămîneam, în ciuda atîtor kilometri trecuți, micul copil tandru și îndărătnic care văzuse lumina zilei într-o cîmpie a României“.) Era totuși copilul născut și crescut la țară, acolo unde totul pare imuabil, unde elementele vieții devin permanențe ale universului. De aici, perpetua sa năzuință de a avea *pămînt*. Colportată ca element al micii anecdote, înțeleasă ca o curiozitate cu un iz meschin, acest vis al vieții lui n-a fost pus în legătură cu sensul și evoluția întregii sale opere, care s-a reîntors ciclic spre obîrșia românească, spre acel *pămînt* ce nu reprezenta

Scanned with OKEN Scanner

pentru el o certitudine materială, ci una *morală*. Şi de altfel singura valoare stabilă a existenţei sale, singura realitate pe care o va evoca la sfîrşitul vieţii, cu semnificaţia unui univers constituit, spre care gîndul său revine necontenit. Restul sînt *etape* ale vieţii sale, însemnînd de fapt momente ale afirmării, ale cuceririi notorietăţii şi gloriei, dar *drumeţul* (cum îl numea Constantin Brăiloiu) de aici pornise. În fond, idealul său nu era altul decît acela al lui Grigorescu, care, după peregrinări în străinătate, revine la acea matcă ce era pentru el deopotrivă oază de creaţie şi ideal estetic. Dacă părerile sale despre stilul naţional s-au îmbogăţit şi s-au precizat pe măsură ce întreaga cultură românească a pătruns în tainele cele mai adînci ale spiritului popular, dacă opera lui s-a înscris în acelaşi proces de esenţializare a fondului folcloric — ceea ce a rămas statornic a fost imaginea primordială a *satului*. Dar satul nu era privit cu nostalgia dezrădăcinatului sămănătorist — deoarece Enescu nu era în postura celui plecat de la ţară ce nu-şi împlinise visurile cu care pornise la drum — ci ca o reîntoarcere permanentă, cu conştiinţa că aici se afla tot ceea ce are peren universul ; acesta rămăsese unicul nucleu al existenţei nealterat de aluviunile timpului. Enescu a rămas pe planul afectiv şi al ideilor un copil al satului românesc, ce-şi dovedea încă o dată şi prin el rolul de matcă germinativă de artă pentru orice direcţie estetică.

De altfel, explicaţia pe care a dat-o Enescu lucrărilor sale în stil popular a pornit totdeauna de la elementul afectiv şi nu de la cel raţional. Aşa, de pildă, *Poema română* : „concepută cu atîta dragoste şi ingenuitate. Am încercat să pun în această suită simfonică cîteva din amintirile din copilărie, transpuse sau, dacă vreţi, stilizate. Era o evocare foarte îndepărtată : ea resuscită imagini familiare ale ţării natale, pe care o părăsisem de opt ani. Astăzi, încă regăsesc parfumul peisajelor patriei mele." (*Les Souvenirs de Georges Enesco*, ed. cit., p. 79—80.) Dar mai presus de geneza fiecărei lucrări

Scanned with OKEN Scanner

în stil românesc, Enescu a afirmat persistența acestui fond emotiv al copilăriei, al lumii satului în care și-a petrecut cei dintîi ani : „Impregnat de-a lungul anilor de această atmosferă, am redat-o, firește, din instinct", spunea în 1927, iar în *Amintirile* din 1951 afirma : „Iată impresiile mele din copilărie. Ele sînt foarte simple și naive, așa cum trebuie, dar destul de puternic ancorate în memorie ca să fi putut, cu doisprezece ani în urmă, să le reîmprospătez." (Se referă la suita pentru orchestră *Impresii din copilărie* din 1939.) Aici însă este necesar să facem o delimitare : nostalgia lui Enescu pentru locurile natale nu reprezenta numai o simplă stare afectivă. Spațiul geografic al copilăriei constituie singura permanență a vieții lui, unicul element stabil al existenței sale rătăcitoare. Că gîndirea lui Enescu reprezenta un tot logic și consecvent, fără contradicții (ele sînt prezente numai în măsura în care a avut revelația unor fenomene ce-i rămăseseră pînă la un moment dat necunoscute), ne-o dovedește și părerea lui despre curentele de avangardă și evoluția lor : „Arta modernă — spunea în 1932, într-un interviu acordat lui Al. A. Philippide — trăiește sub obsesia avangardei. Termenul acesta de avangardă a devenit obsesia tuturor criticilor literari, muzicali și artistici. Publicul, cointeresat în această obsesie, e terorizat și bombardat zilnic, săptămînal și lunar cu formule abracadabrante și teorii interminabile. Această manie, într-adevăr foarte modernă, a început să se potolească. Era de așteptat ca după furia «avangardistă» din ultimii ani să vină o perioadă de înțeleaptă meditație."

De altfel, nu se poate spune oare că Enescu este un om al secolului al nouăsprezecelea, precum Pablo Casals sau Albert Schweitzer ? Fără îndoială că da. Formația lui era aceea a unui romantic. Dar nu romantismul tumultuos, de sorginte germanică, ci acela aflat la incidența cu echilibrul latin. Idealul lui era mitul lui Orfeu, pe care Enescu îl vedea pulverizat din pricina degradării simțului moral și al in-

Scanned with OKEN Scanner

vaziei tehnicii. Pentru Albert Schweitzer, care socotea că s-a născut „într-o epocă de declin spiritual al omenirii", existența își aflase „baza și orientarea din momentul în care a recunoscut principiul respectului vieții, care implică afirmația etică a lumii". [1] Enescu își recunoștea o perioadă de sociabilitate : „am căutat, în măsura putinței, să mă cufund în palpitul existenței din jur. Participam la ea." Evenimentele care au marcat negativ destinul omenirii și au accelerat declinul moral au fost — după părerea lui Enescu — cele două războaie mondiale : „de la trecutul război, omenirea a luat o călăuzire care este departe de ceea ce cred că trebuie să fie cu adevărat adevărata fizionomie a lumii", spunea în 1951. Iar în *Amintiri* consacră un capitol întreg celor două războaie mondiale, privindu-le ca adevărate „catastrofe universale". Nu din perspectiva peregrinărilor sale mai ales în anii refugiului, deoarece — așa cum spunea — drama sa personală „nu putea fi comparată cu tragediile pe care atîția oameni le-au suferit". Dar ceea ce îl alarma era acea „nevoie de cheltuire brutală a forței și o neglijare a părții morale, a bunătății și a inteligenței din om". Contemporanii au observat această trăsătură a ființei sale : „Lumea concretă, care formează mediul obișnuit al vieții, este limitată și redusă pentru Enescu la un minimum de relațiuni", spunea în 1931 George Breazul. Așa se explică de ce în 1945 compozitorul putea să afirme : „De la trecutul război am început, prin urmare, să mă depărtez sufletește de oameni". Dar cauza acestei îndepărtări nu era mizantropia, ci faptul că „omenirea a degenerat moralmente vorbind în beneficiul afirmării fizice".

Ca o consecință a acestei idei, nici Enescu, nici Pablo Casals nu acceptau invazia tehnicii, a elementului mecanic în muzică. Referindu-se la lucrarea lui Honegger, „Pacific 231", Enescu spunea : „Muzica actuală, predominant ritmică, brutală,

[1] *Ma vie — mes pensées*, Editions Albin Michel, 1962, p. 243.

Scanned with OKEN Scanner

exasperantă, e o mărturie a forței, a mecanicii. Unde e adevărata adîncime a artei, lirismul?... În general, lumea de astăzi e inundată de manifeste brutale. În literatură bănuiesc un fenomen asemănător."

Părerile acestea definesc gîndirea lui Enescu, ce se constituia pe cultul armoniei și al valorilor etice. Idealul lui era respectarea „bunelor maniere și armoniei, eleganța morală". De aceea Enescu omul și artistul au fost o unică ființă, avînd drept suprem ideal întruchiparea ideii de frumos în sensul originar al cuvîntului, al frumosului estetic și etic. Retragerea lui Enescu de lume nu însemna, așa cum mărturisea chiar el — în 1931 —, o sihăstrie. El căuta să realizeze în compoziții și în interpretări o viziune, în care se îmbinau supremele atribute ale mitului lui Orfeu. Și mai presus, era convingerea sa că „lumea de mîine" va aduce „o nouă credință în demnitatea omului".

Prin Enescu, noi nu am parcurs numai o epocă de creație, ci și un moment al afirmării umanismului. Nu a unui umanism factice, optimist și declarativ, ci a unuia izvorît dintr-o privire lucidă asupra lumii contemporane. I-a văzut deopotrivă măreția și momentele de slăbiciune, dar a așezat întotdeauna ca piatră cardinală a operei sale de compozitor și interpret: *omul,* ca o ființă ce își poate afla toate resursele pentru desăvîrșirea morală.

Din pricina unei insuficiente priviri de ansamblu asupra istoriei culturii românești, încă n-am așezat opera lui Enescu printre pietrele de hotar ale evoluției spiritualității noastre. Nu ne-am gîndit încă ce înseamnă acea *vrajă* enesciană, despre care vorbea în urmă cu cîțiva ani Mihail Jora. O vrajă în care recunoaștem nu numai avîntul și generozitatea inspirației, nu numai pecetea geniului, ci și a ființei lui, a gîndurilor care țințeau către frumusețea morală. Spunînd că a fost un om al secolului al nouăsprezecelea, ne-am gîndit și la faptul că își păstra întreaga putere de a vibra cu fervoare

Scanned with OKEN Scanner

romantică, ființa lui avînd generozitatea pionierilor și a deschizătorilor de drumuri. Personalitatea lui e o sinteză compusă dintr-o putere de concentrare mergînd pînă la adevărata uitare de sine, unită cu o neobișnuită și pătimașă activitate culturală. Două contrarii, ce dau un farmec unic acestei personalități. De aceea, altădată l-am comparat cu dascălii ardeleni, care au venit de peste munți purtînd sacul de cărți în spate, așa cum el a străbătut țara cu vioara. Și pe măsură ce mă adîncesc în cercetarea biografiei lui, îmi dau seama că apropierea nu-i de loc hazardată, ci exprimă acea succesiune logică a culturii românești, treptele afirmării și împlinirii sale. De aceea Enescu este un *prototip*, un simbol. A fost inițiatorul, animatorul și sprijinitorul nemijlocit a nenumărate fapte de cultură, și cînd ne gîndim la aceste fapte, gîndul ne duce la Eliade și Asachi. A parcurs țara în lung și în lat ca și Eminescu, cel ce căuta floarea literaturii populare, ca și Nicolae Grigorescu, cel ce imortaliza frumusețile pămîntului nostru, ca și Nicolae Iorga, cel ce răspîndea lumina minții sale geniale. Și dacă fiecare faptă a sa am detalia-o, dacă ne-am opri asupra fiecărui gînd al său, ne-am da seama că omul acesta a avut o intuiție perfectă a direcțiilor către care trebuie să se îndrepte efortul pentru dinamizarea vieții noastre muzicale. Că el nu și-a făcut din aceasta o glorie, că nu însoțea faptele sale de o reclamă publicitară, că atunci cînd era întrebat, căuta chiar să subestimeze rolul său covîrșitor pe acest tărîm, iar cînd dădea soluții — de altfel singurele valabile în acel timp, multe din ele păstrîndu-și și astăzi perenitatea —, niciodată nu se așeza pe sine înainte, este iarăși adevărat și iarăși pilduitor pentru modestia sa. Cînd în noiembrie 1927 îi spunea cîteva gînduri despre organizarea vieții noastre muzicale lui Petru Comarnescu, îl ruga, la sfîrșit, pe autorul interviului: „Să nu faceți prea mult caz de ceea ce v-am spus".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă istoria artei noastre muzicale se împarte în două mari perioade : înainte de apariţia lui Enescu şi după debutul său, aceeaşi afirmaţie se poate face şi despre istoria vieţii noastre muzicale. O dată cu el am înţeles altfel şi valoarea muzicii şi a muzicianului, o dată cu el un întreg sistem de valori s-a perimat, o dată cu el am intrat pe orbita unei vieţi artistice de nivel european. Deşi, cum recunoşteau specialiştii, „ceea ce se impune atenţiei tuturor iubitorilor de muzică este varietatea iniţiativelor de organizare pe care maestrul Enescu le ia mereu şi cu nemicşorată energie. Viaţa muzicală a ţării a căpătat un aspect deosebit graţie intervenţiei lui", spunea George Breazul în 1941. Afirmaţie care întăreşte pe deplin părerea noastră că abstragerea lui Enescu nu era decît o rupere a punţilor cu ceea ce reprezenta forţa fizică şi brutală. Dacă e adevărat că atitudinea lui era aceea a unui romantic, nu-i mai puţin adevărat că Enescu continua să fie la jumătatea secolului acesta unul din animatorii veacului trecut. Deoarece, prin puterea de iradiere a geniului său, Enescu şi-a răsfrînt sfera de influenţă asupra întregii noastre vieţi spirituale, fiind timp de mai multe decenii un prototip al frumosului. Cel ce întruchipa, în mod integral, această idee : de la fiinţa lui pînă la arta sa componistică şi interpretativă, a fost unul dintre cei ce n-au conceput altfel sensul existenţei decît într-o ambianţă estetică şi a făcut tot ce era cu putinţă ca oamenii să aibă această revelaţie. Cum spunea în 1931 Mihail Sadoveanu, cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani de viaţă ai lui Enescu : „Am impresia că artiştii mari, ca cel pe care îl sărbătorim, ne pot da dreptul să credem că viaţa nu-i totuşi o zădărnicie, nici o manifestare bestială, nici un element de turmă". Omul pe care îl nemulţumea „lipsa de ideal" nu s-a claustrat în faţa durerilor semenilor săi. Omul fericit avea o mare putere de a vibra în faţa nefericirii altora. Generozitatea lui nu era spectaculoasă şi nici ostentativă. Discreţia l-a însoţit mereu, şi dacă atunci

Scanned with OKEN Scanner

cînd şi-a povestit viaţa a făcut-o iarăşi ca o spovedanie, ca o mărturisire, după obiceiul străbunilor săi, nu-i mai puţin adevărat că ori de cîte ori a vorbit, cuvîntul lui a cuprins numai îndemnuri de o desăvîrşită ţinută spirituală.

A fost al nostru şi al ţării sale nu numai în clipele ei senine, dar şi în zilele de restrişte, înnegurate de furtuna primului război mondial. L-am privit în fotografiile din acea vreme, alături de răniţii spitalelor, de care nu s-a despărţit ani de zile, şi privirea sa calmă şi senină mi se părea că venea ca un mesaj de pace într-o lume adînc încercată de rănile războiului. Aşa cum spunea Nicolae Iorga în articolul *Cei ce ne-au revenit*, din *Neamul românesc* (3 noiembrie 1917), vorbind despre George Enescu şi Marioara Ventura : „Pe amîndoi i-am văzut şi la Bucureşti şi aici împărţind, ei, privilegiaţii artei, nevoile şi lipsurile celui din urmă dintre fiii acestei ţări". A fost, alături de Ion Cantacuzino, de Alexandru Vlahuţă, de Delavrancea, unul dintre aceia care au avut încredere în marea biruinţă şi prin fapta lor au pregătit-o. A fost mereu al nostru.

De cîte ori încerc să cuprind viaţa lui, mi se pare că în fiinţa copilului minune, pornit la drum din Moldova lui Ştefan, aflăm cele mai alese însuşiri spirituale ale intelectualului român.

N. B. Semnalăm volumul apărut cu cîteva luni în urmă, *Dialogul artelor* de Ilie Balea, substanţială culegere de eseuri ce cuprinde excelente pagini despre Enescu.

Scanned with OKEN Scanner

Ca orice moment cardinal din istoria unei culturi, momentul Brâncuşi se răsfrînge asupra tuturor domeniilor vieţii spirituale româneşti, reprezentînd în acelaşi timp subiectul unor fertile meditaţii şi etalonul artistic spre care năzuieşte orice creator de valori autentice. De aceea, pe măsură ce ne depărtăm în timp, viaţa şi creaţia sa îşi estompează atributele obişnuite şi încep să devină mituri naţionale, categorii fundamentale, idei absolute şi desăvîrşite. „Cazul" Brâncuşi nu-i singular şi se înscrie şi din acest punct de vedere în acea familie de genii tipic românească, pentru care *umilinţa* şi *smerenia* însemnau formele supreme de apropiere de tainele artei şi de exteriorizare a talentului. Criticul Dan Hăulică defineşte esenţa acestei atitudini în cazul lui Brâncuşi : „anonimatul geniului". Imaginea aceasta, aparent antinomică, caracterizează nu numai esenţa personalităţii lui Brâncuşi, ci a întregii familii spirituale amintită şi care îi include deopo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă pe Eminescu și Enescu, dar și pe alți mari creatori ai țării noastre.

Lăsînd la o parte orice tentație de literaturizare și orice speculație care ar depăși limitele adevărului, va trebui să afirmăm această realitate obiectivă a culturii românești — ce-și află, desigur, o sorginte populară —, anume că talentul și geniul exclud emfaza și vanitatea. Că și Brâncuși, asemenea lui Enescu și Eminescu, a avut conștiința valorii lui, nu-i mai puțin adevărat, dar pe măsură ce opera și fapta îi erau recunoscute și apreciate la adevărata lor dimensiune, el se cufunda, ca și ei, tot mai adînc în acest anonimat suprem. Cu cît descoperea mai mult misterele artei, cu atît pășea mai departe, cu umilință și smerenie, contopindu-și ființa în fluidul unei creații de care nici contemporanii nu l-au mai despărțit.

Iubim noi românii cu deosebire tipul artistului nefericit damnat, mai ales că istoria culturii noastre a cunoscut asemenea cazuri, de la Bălcescu la Eminescu și Luchian ? Nu cred ; mai degrabă căutăm în viața fiecărui om de artă acea perfectă îngemănare dintre faptă și operă, dintre idealul creației și cel al vieții, îl vrem pe artist asemenea operei lui și nu ni-l închipuim altfel decît așa cum ni-l răsfrînge fiecare vers, fiecare acord, fiecare pînză.

Geniul și marele artist noi îl vedem asemenea creatorilor anonimi, pentru care arta este o formă de viață, una din căile împlinirii sufletești și ale bucuriei interioare desăvîrșite. Cum spunea, în 1904, Nicolae Iorga despre contemporanul său Nicolae Grigorescu : „Unii pot găsi că el a făcut multe tablouri. Pentru dînsul, cred că această noțiune nu există... Cînd te gîndești la el, pe care-l cunoști poate, dar pare că tot nu-l cunoști, că nu ți-a stat pe scaun, că nu ți-a strîns mîna, că n-a vorbit în auzul tău, ți-l închipui undeva departe, cu părul cel mai alb și ochii cei mai tineri, bătrîn, frumos și bun, primind în loc de prieteni, cu o nesfîrșită iubire, fiecare zi care-i bate la fereastră cu noutatea ei desăvîrșită și

Scanned with OKEN Scanner

mulțumind pentru acest dar de viață prin zilnica-i confundare cu natura în aceeași operă de artă."

Așa a fost Brâncuși, care, prin „țărănia" sa, ce ne face să-l simțim ca pe un Creangă al secolului douăzeci, prin traiul său desprins de contingent și de convenințe, a devenit un adevărat simbol. Și această indisolubilă legătură între viață și operă a impresionat pe toți marii critici și istorici ce s-au dedicat operei lui, după cum spunea Jacques Lassaigne cu prilejul primului colocviu Brâncuși. Dar semnificația aparției lui Brâncuși în cultura românească nu se circumscrie numai la aceste date ale personalității sale, ci se integrează prin toată creația lui în însuși procesul de evoluție și împlinire al spiritualității românești.

Constantin Brâncuși apare și se formează în România în plin proces de căutare și definire a specificului nostru național. Curentului introdus de revista *Literatură și artă română* în anul 1896, condus de poligraful Nicolae Petrașcu, care își propunea să promoveze o literatură și o artă de inspirație națională, dar și ridicarea ei la nivelul creației europene, îi urmează la începutul secolului sămănătorismul, profesat și teoretizat în special de Nicolae Iorga. Și pentru unii și pentru alții, idealul suprem în materie de artă plastică era Nicolae Grigorescu, în opera căruia vedem potențate toate atributele sufletului nostru național, în special seninătatea și lirismul ; în muzică, sămănătoriștii apreciau pe Muzicescu, Kiriac și Vidu, autori de piese corale prelucrate — la un nivel superior — după melosul popular ; în literatură, pe Sadoveanu, St. O. Iosif, Cerna, Coșbuc și alți scriitori care cultivau în special o literatură de inspirație rurală și istorică. Față de programul și de perspectiva estetică a curentului susținut în paginile revistei *Literatură și artă română*, sămănătorismul reprezenta în mod categoric un regres. De aceea, în timp ce exponenții și simpatizanții primului cerc au relevat noutatea operei lui Enescu, în contextul culturii noastre, valoarea sa de

Scanned with OKEN Scanner

etalon pentru întreaga artă românească, văzînd în ea expresia deplină a specificului nostru național, sămănătoriștii nici cel puțin n-o remarcă.

Ca și Eminescu, ca și Enescu, Nicolae Grigorescu, sau Luchian, nici Brâncuși nu și-a manifestat încă din prima clipă însușirile pentru care a rămas în istoria artei moderne. Asemenea înaintașilor sau contemporanilor săi, el a parcurs mai întîi fazele prin care trecuseră și predecesorii lui. Ce-i drept, chiar de atunci se relevau și calitățile esențiale ale operei lui Brâncuși, elementele distinctive ale artei sale se întrevedeau, iar criticul literar Mihail Dragomirescu le subliniază în cronica publicată pe marginea expoziției „Tinerimea artistică" din 1907 : „cel mai mare talent sculptural ce am avut pînă acum", apreciind exponatele sale pentru „vigoarea caldă, sinceră și sigură de sine ce n-am mai întîlnit-o decît la bucăți clasice". Dar, pe cînd apariția lui Enescu la sfîrșitul secolului trecut a stîrnit numai aprecieri superlative, intrarea lui Brâncuși în noua și hotărîtoarea fază a creației sale a stîrnit și uimire. Cînd intelectualii noștri au cunoscut *Cumințenia pământului,* unul dintre ei, promotor al sămănătorismului și admirator fanatic al lui Nicolae Grigorescu (mă gîndesc la Alexandru Vlahuță), deși îl socotește pe Brâncuși un mare talent și are meritul de a fi unul din cei dintîi care au relevat publicului nostru personalitatea sa neobișnuită, crede că prin această operă, ca și prin cea intitulată *Un fragment de capitel,* artistul „s-a despărțit de noi, de lumea și de vremea noastră, pentru totdeauna". Vlahuță găsește chiar unele explicații faptului : „a suferit prea mult în mijlocul nostru și, înăsprit de nevoi, simțindu-se din ce în ce mai străin între ai lui, a pornit în căutarea unei alte lumi". Sursa acestei atitudini nu-i de loc greu de aflat : sămănătorismul nu se bizuia pe o revelație de esență asupra artei populare, ci pe una de natură strict decorativă și exterioară. El nu vedea folclorul în perspectiva istorică, ci la suprafață ; nu realiza sinteze,

Scanned with OKEN Scanner

ci còpii după natură ; el avea în vedere o artă strict narativă şi figurativă.

Dar nu-i mai puţin adevărat că încă de atunci scriitorii noştri — care în acea epocă împlineau şi oficiul de critici plastici — au remarcat revoluţia fundamentală pe care opera lui Brâncuşi o aducea în universul culturii româneşti. Arta lui începea să *obsedeze* în sensul superior al cuvîntului pe creatorii de valori spirituale, care, ca şi el, *căutau* forme noi de expresie mergînd spre esenţa fenomenelor. Unul din ei era Tudor Arghezi, care în anul 1914 spunea : „Fără voie, am revenit şi revenim mereu la Brâncuşi...", apreciindu-l încă de pe atunci pentru acea calitate esenţială a personalităţii lui : „Brâncuşi e un începător, dar nu chiar cu desăvîrşire un prim începător. E în orice caz un om mare, care a cugetat şi a căutat multă vreme..."

Am ales atitudinile definitorii pentru cea dintîi etapă a receptării lui Brâncuşi în conştiinţa românească. Esenţial era faptul că intelectualii noştri cu orientări estetice multiple, de la tradiţionalism la modernism, trăiseră această *revelaţie*, că apariţia lui Brâncuşi declanşase o mişcare de interes şi chiar cei ce nu îl înţelegeau nu puteau să fie indiferenţi. Era firesc ca momentul cel mai prielnic al receptării sale să fie după primul război mondial, cînd cultura noastră trece într-o fază structural nouă, cînd tipul caracteristic al scriitorului devine scriitorul intelectual. Curentele de avangardă îl anexează nu numai o dată. Dar receptarea lui nu s-a redus numai la aceste cercuri ; treptat, Brâncuşi începe să fie înţeles pentru valorile permanente pe care le cuprinde creaţia sa. Una din dovezile importante în acest sens o constituie, fără îndoială, părerea lui Lucian Blaga, care, încă din 1924, considera că : „Mişcările moderne, de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuşi şi Arhipenko, încearcă să taie drum spre absolut". Este poate revelaţia cea mai adîncă a operei lui Brâncuşi, a locului pe care ea îl ocupă în evoluţia artei româneşti. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

că, în fond, dacă această sete de absolut se află pentru întîia oară prezentă în expresia ei plenară la Eminescu, cei care o continuă şi vor da veşmîntul potrivit sensibilităţii moderne vor fi Enescu şi Brâncuşi. Tot Lucian Blaga avea să afirme mai tîrziu : „Sculptorul Brâncuşi a încercat să reducă la forme şi linii ultime o pasăre şi a creat o stranie divinitate a extazului. Acelaşi sculptor a cioplit şi cizelat un Ou, preocupat exclusiv de problema figurilor fundamentale şi totuşi, depăşindu-se, el a întruchipat Oul cosmic." Blaga deci a caracterizat acele elemente fundamentale ale gîndirii lui Brâncuşi, subliniind faptul că operele sale exprimă *esenţe*.[1] Fără îndoială că o peregrinare istorică ne-ar prilejui multe alte aprecieri emise de scriitorii noştri, dintre care n-ar putea lipsi Tudor Vianu, Camil Petrescu, Dan Botta, cu privire la Brâncuşi, care toate mărturisesc apartenenţa sa la aria spirituală românească şi imboldurile pe care le-a dat el artei noastre, dar ceea ce aş vrea să subliniez sînt orizonturile pe care ma-

[1] Pentru Lucian Blaga, Brâncuşi reprezenta mai mult decît un moment din istoria artei noastre, şi anume, un fenomen cu putere de iradiaţie asupra tuturor domeniilor culturii. Căutările poetului îşi aflau în opera sculptorului suprema întruchipare artistică. Întîlnirea dintre aceste două mari piscuri ale culturii româneşti contemporane nu se realiza deci pe planul unor afinităţi sentimentale şi nici pe acela al simplei admiraţii, ci mai mult pe planul ideilor privitoare la sorgintea şi structura artei româneşti moderne : „Poezia care-mi convine mie, deşi e ultra modernă, o cred însă în anumite privinţe mai tradiţionalistă decît obişnuitul tradiţionalism, fiindcă reînnoieşte o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism.

Îţi voi lua un exemplu din artele plastice : Brâncuşi. Acest artist reia o tradiţie cu mult mai veche decît aşa-zisa sculptură tradiţionalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin.

Pentru această artă sînt şi eu. Aş spune, pentru un fel de tradiţionalism metafizic trecînd peste, dacă vrei, trecutul apropiat şi făcînd legătură cu elemente mai primare ale fondului nostru sufletesc." (Interviul luat de I. Valerian a apărut în *Viaţa literară*, an. 1, nr. 21, octombrie 1926.)

Scanned with OKEN Scanner

rele sculptor le-a deschis, împreună cu George Enescu, culturii româneşti.

Contemporaneitatea lor nu este pur temporală, ci în primul rînd una ce se realizează pe planul suprem al valorilor absolute, pentru că amîndoi au pus în lumină sensurile cele mai adînci şi în acelaşi timp cele mai reprezentative ale sufletului naţional, ale felului nostru de a concepe lumea şi de a ne-o reprezenta. Iar ceea ce mi se pare esenţial este faptul că arta populară, o dată cu ei, se dovedeşte aptă să fertilizeze nu numai curentele romantice, dar şi pe cele moderne. După ei, sub impulsul operelor lor, paralel cu ei, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi, Paul Constantinescu, în modalităţi şi stiluri deosebite, vor descoperi straturile cele mai adînci ale folclorului, înţelegînd, ca şi Brâncuşi, acel „secret central" despre care vorbea recent Mircea Eliade şi anume posibilitatea ca arta modernă să fie reînnoită şi îmbogăţită prin descoperirea „surselor" creaţiei folclorice. De aceea cred că a stabili specificul naţional al artei populare în mai toate operele sale şi specificul operei lui Brâncuşi prin cîteva detalii ale ornamenticii noastre este o etapă necesară, însă nu suficientă. Pentru că, mai presus de aceste analogii, de similitudinea acordurilor şi a motivelor, se află hotărîtoarea descoperire pe care cei doi artişti o fac şi o desăvîrşesc, anume că sufletul popular nu reprezintă un univers static şi închis, ci unul care conţine toate datele înnoirii artei şi că pe măsură ce mergem spre adîncurile folclorului aflăm straturi de o reală viabilitate artistică.

Aşa se şi explică interesul pe care astăzi întreaga cultură românească îl manifestă pentru creaţia lui Brâncuşi. Admirăm deci nu numai perfecţiunea capodoperelor, dar şi spiritul care le-a zămislit ; refacem nu numai etapele unei creaţii individuale, ci drumul unei culturi care a cunoscut un neîncetat proces de esenţializare şi de captare a ceea ce este permanent uman. Pentru că viaţa şi opera lui Brâncuşi reprezintă această

Scanned with OKEN Scanner

superioară îngemănare între ce este particular modului românesc de gîndire şi ceea ce acest mod de gîndire a înscris în circuitul valorilor universale.[1] De aceea Brâncuşi nu este pentru noi românii numai un artist de geniu, ci o permanenţă a culturii noastre, opera lui răsfrîngîndu-se asupra tuturor domeniilor activităţii spirituale.

[1] Cu privire la ecoul operei lui Brâncuşi în cultura noastră, a se cerceta şi volumul *Colocviul Brâncuşi* tipărit de Editura Meridiane.

Scanned with OKEN Scanner

Sinteze

Scanned with OKEN Scanner

Literatura de război a devenit o realitate estetică și s-a integrat pe deplin tărîmurilor artei după cea dintîi conflagrație mondială. Adică abia atunci cînd războiul n-a mai cunoscut îngrădiri în spațiu ci, așa cum spunea Arnold J. Toynbee, a devenit : „asemenea unui mare fluviu în creștere ieșit din malurile sale, care acoperă cîmpiile și mătură satele unul după altul" [1], cînd unor carnagii neînchipuite le răspundeau altele și mai sîngeroase, cînd totul se repercuta asupra tuturor, cînd ceea ce părea imuabil cădea pulverizat într-o clipă, cînd forța de ucidere a devenit forță de ucidere în masă, cînd nimeni n-a mai avut certitudini. Nici chiar astăzi, după o jumătate de secol, cînd un alt război — care a cuprins și teritoriile aflate atunci în afară de pericol și a pricinuit pierderi umane și materiale incomparabil mai mari — a bîntuit peste omenire, amintirea celei dintîi conflagrații mondiale nu

[1] Arnold J. Toynbee, *Guerre et civilisation,* Gallimard, 1953, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

s-a estompat. Aşa cum spune Maurice Genevoix, autorul zguduitoarei cărţi *Nopţi de război* : „... Nici gînd ca aceşti cincizeci de ani să fi şters amintirile noastre ; fiecare an care trecea îi făcea, dimpotrivă, mai vii, adăuga ceva la forţa lor tragică şi dureroasă“ [1]. De aceea primul război mondial a devenit în toate ţările peste care a bîntuit un subiect şi un moment faţă de care s-au raportat nu numai destinele marilor imperii şi ale micilor popoare, dar şi evoluţia generală a spiritului uman, iar operele ce i s-au închinat n-au mai avut un caracter circumstanţial şi documentar, ci au devenit opere reprezentative ale secolului. Camil Petrescu vorbea despre acea dramă a personalităţii care a depăşit atunci în intensitate drama „grupei anonime“. Aserţiunea sa desigur de loc lipsită de adevăr nu a fost ratificată în întregime, scriitorii de la noi sau de aiurea fiind deopotrivă sensibili la cele două aspecte fundamentale ale acestui război, amploarea dramei colective înrîurind fiecare destin uman. De altfel — şi literatura lui Camil Petrescu ne-o dovedeşte în primul rînd —, dramele individuale ale primului război nu au putut fi niciodată despărţite de acea mişcare colectivă pe fondul cărora ele se accentuau, deveneau mai evidente. Şi poate cel mai elocvent exemplu ni-l dă *Ciclul morţii,* a cărui lectură ni se pare concludentă pentru unul din adevărurile ce ni le-a relevat primul război mondial : neputinţa de a disocia drama individului de aceea a colectivităţii.

O, de la Nord la Sud un şanţ
Un lanţ,
De oameni osîndiţi la moarte şi omor...

sînt versuri pe deplin grăitoare din *Drumul morţii*. Literatura despre primul război mondial a fost reflexul firesc al unui cataclism ce a zguduit deopotrivă popoarele şi indivizii, lăsîn-

[1] *50 ans après,* de Maurice Genevoix, *Le Figaro littéraire,* 26 mai 1966.

Scanned with OKEN Scanner

du-şi amprenta asupra destinului fiecăruia dintre ei. Pentru că, mai presus de suferinţele îndurate în anii de privaţiuni, mai presus de starea de incertitudine şi de spaimă trăită în fiecare moment, omul se întorcea din tranşee cu o altă perspectivă asupra universului. Mai ales la noi, unde în anii dinaintea primului război mondial, „frumoasa epocă" fusese trăită din plin de marea şi mica burghezie.

Orice război aduce maturizarea insului, a combatantului, care cunoaşte nemijlocit o tensiune spirituală niciodată relaxată. Dar mai presus de această înfruntare, de această solicitare a tuturor resurselor fizice şi morale, se află hotărîtoarea şi definitiva confruntare cu evenimente ce nici nu păreau posibile şi cu o nouă înfăţişare morală a individului. Centrul de greutate al universului devine altul, iar orizontul nu se mai circumscrie în limitele cunoscute. De aici credinţa că viaţa de după război nu mai poate fi aceeaşi cu cea dinainte, că suferinţa a fost o suferinţă purificatoare şi a impus anume schimbări de structură sufletească. Cum spunea André Maurois: „Aveam treizeci şi trei de ani. În cîteva luni, părul îmi albise. Dar nu era singura schimbare pe care o trăisem. Cînd am părăsit Elbeuf în 1914, eram un industriaş de provincie, sigur că nimic în lume nu era mai important decît fericirea propriului meu menaj şi bunul mers al uzinei. Micul meu oraş, căsuţa mea, mica mea familie mi se păreau a fi centrul universului. Făceam parte, eu şi ai mei, dintr-un sistem solid, imobil, care avea legile sale fixe, a căror cunoaştere permitea să se prevadă evenimentele şi să se acţioneze cu înţelepciune. Războiul mi-a arătat cum imperiile pot, sub presiunea forţei, să se prăbuşească în cîteva zile, după cum, în cîteva secunde, zguduirile unui cutremur de pămînt nimicesc cele mai masive edificii ale unui mare oraş, iar căderea unui stat poate înmormînta sub molozul legilor, averile cele mai solide şi căminele cele mai fericite." De aceea deziluzia şi neîncrederea în „soliditatea durabilă" a acestei ma-

Scanned with OKEN Scanner

şini, de aici necesitatea pe care milioane de oameni au simţit-o „de a reconstitui pe un plan nou, o viaţă pe care războiul o semănase cu ruine“ [1].

Firește, literatura primului război mondial n-a fost şi nici nu putea fi numai o literatură a consecinţelor, ci în egală măsură a luptei. Pentru că revelaţia despre care vorbea un Maurois, amintirile care nu părăsesc niciodată conştiinţele luptătorilor, cum spunea Maurice Genevoix, au apărut în timpul unor încleştări şi unor încercări ce păreau pînă atunci imposibile. Că la noi ca şi în alte părţi lupta şi-a pierdut nimbul romantic, aureola şi patetismul chemării la biruinţă — este iarăşi adevărat. Dar cine recitește azi cu ochi lucizi pe Erich Maria Remarque, John Dos Passos, Jean Cocteau, Jules Romains, Hemingway, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Vasile Voiculescu, Barbusse îşi va da seama că scriitorul modern nu a fost mai puţin sensibil la ideea de eroism.

Pentru că dacă primul război mondial a adus o nouă optică, o nouă viziune asupra vieţii, aceasta se explică şi prin faptul că, datorită lui, s-a ajuns la esenţa realităţii, la adevărul în stare pură, la înţelegerea a tot ceea ce înalţă şi prăbuşeşte fiinţa noastră. Omul n-a mai prezentat nici o enigmă faţă de el şi faţă de ceilalţi. Aş spune că tot ce s-a scris după 1918 — şi o enumerare de autori şi opere s-ar dovedi de-a dreptul fastidioasă — a purtat pecetea acestei revelaţii — privitoare la destinul omului şi al omenirii. Dar dacă am conferi războiului doar dimensiunea lui tragică şi nu i-am restitui acel suflu eroic ce a făcut să intre în istorie Verdun-ul şi Mărăşeştii, am comite o eroare.

Mai ales noi, românii, pentru care războiul a însemnat mai mult decît o însumare de drame individuale şi de confruntări între individ şi masă, între ideal şi realitate. O exegeză critică unilaterală a insistat ostentativ asupra celei din

[1] André Maurois, *Mémoires*, 1942, p. 258—259.

Scanned with OKEN Scanner

urmă relații, reducînd problematica morală și sensul istoric al primului război mondial la deziluzia trăită de combatanți în anii postbelici. Dezamăgire provenită fie dintr-o neîmplinire a unor idealuri de echitate socială, fie din sentimentul de nesiguranță pe plan moral care nu multă vreme după parafarea tratatelor avea să devină din ce în ce mai evident și mai neliniștitor. De fapt, dacă privim mai atent realitățile de după război, ne dăm seama că starea aceasta de angoasă provenea deopotrivă din instabilitatea materială și din permanenta fluctuație a politicii internaționale, ambele contravenind acelui ideal de armonie, de liniște, de trăinicie pe care orice luptător și-l clădește în timpul unor ani în care existența sa este permanent periclitată : „Ceea ce domină, astăzi, situația generală a lumii este, netăgăduit, complexul relațiilor internaționale — spune P. P. Negulescu în introducerea la *Destinul omenirii* — al relațiilor politice, firește, în primul rînd. De la războiul mondial, care a schimbat atîtea, spre satisfacția unora, e drept, dar și spre nemulțumirea altora, relațiile acestea au luat o importanță mai mare ca înainte. Și chipul cum ni se înfățișează astăzi este, din nefericire, departe de a fi liniștitor. În locul destinderii binefăcătoare, la care ne așteptam cu toții, în urma lungilor convulsiuni ce au îngrozit lumea civilizată în răstimpul de tristă amintire dintre anii 1914—1918, o încordare plină de primejdii iese la iveală pretutindeni.“ [1] Sentimentul acesta al dezamăgirii, prezent în beletristica lui Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, precum și în paginile de proză cu un caracter evident documentar cum sînt cele ale lui George Mihail-Zamfirescu, Alexandru Sahia, Ion Pas, în grafica lui Tonitza, Jiquidi sau Bărbulescu B'Arg, devine o permanență în publicistica vremii, care-l pune în evidență în tonuri tragice, patetice și uneori

[1] P. P. Negulescu, *Destinul omenirii*, ediția a doua, revăzută și adăugită, 1939, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

melodramatice. Că cei ce îndurase privaţiunile tranşeelor, cei ce-şi jertfiseră viaţa o făcuseră cu conştiinţa că, după ce tunurile vor amuţi, realităţile sociale nu vor mai putea fi aceleaşi, ci structural altele, este iarăşi un adevăr indiscutabil. Că nu era vorba doar de o simplă înflăcărare juvenilă, ci de o realitate sufletească ne-o dovedesc şi mărturiile celor mai vîrstnici ale unui Alexandru Vlahuţă, de pildă. Pentru autorul înclinat să dea o judecată etică vieţii, războiul era una din acele grele încercări morale care aduc „limpezirea" dorită după o perioadă de confuzie a valorilor, după o epocă în care sensul gravităţii se risipise sau fusese uitat în fastuoasele bătăi cu trandafiri de la şosea — simbolul unei vieţi uşoare : „Şi-atunci tresar sub gîndul că prea am trăit bine ; / Prea mult am rîs ; prea-n toate vedeam numai un joc... / Şi trebuia să vie acest năprasnic foc, / În larg să ne deschidă drum nou, printre ruine. / / Fii binecuvîntată, fecundă suferinţă, / Tu ce ne eşti trimeasă de veşnica dreptate / Să curăţi neamul nostru de vechile păcate, / Să faci din el o-ntreagă şi singură fiinţă !"

Aflăm aici un anume „profetism" al literaturii şi publicisticii de atunci, pornit din conştiinţa că războiul, dacă încheie o etapă istorică din viaţa unui popor, trebuie să aducă în mod necesar o deschidere de orizonturi. Cum spunea acelaşi Alexandru Vlahuţă în finalul poeziei din care am citat : „M-ai învăţat durere ce e să ai o ţară. / Şi-n inima-mi rănită adînc ţi-ai scris cuvîntul : / Cu sînge şi cu lacrimi va să frămînţi pămîntul / Din care-aştepţi viaţa cea nouă să răsară."

Aceleaşi erau şi sentimentele lui Nicolae Iorga, ce tipărise versurile maestrului său, căruia avea să-i răspundă : „Şi eu cred că orice s-ar întîmpla, supt ochii noştri sau ai altora, mai fericiţi, «viaţa cea nouă o să răsară»". Iar Mihail Sadoveanu avea să afirme tot în anul 1917 : „Ziua de mîni ne aşteaptă şi pe noi c-o completă primenire morală. Energia şi acţiunea susţinută de fiece clipă devine un deziderat inexo-

Scanned with OKEN Scanner

rabil al vremii." [1] Consecința firească avea să fie desigur acea radicalizare a vieții politice românești în anii ce au urmat primului război mondial, despre care ne vorbește Constantin Stere : „Nu putem avea nădejde decît în sprijinul tinerei democrații românești, care după război s-a afirmat spontan, dar cu multă vigoare" [2]. A urmat ceea ce istoria a două decenii a consemnat cu prisosință : un sentiment de dezamăgire, accentuat pe măsura trecerii timpului, care a adus nu numai anihilarea tuturor speranțelor, ci și senzația revenirii la punctul inițial. După nici douăzeci de ani, țara se vedea din nou întoarsă către vechile hotare, iar ceea ce se obținuse pe calea unui proces de radicalizare și democratizare fusese acum anulat printr-o dictatură cum România nu mai cunoscuse încă. Toate sînt adevărate, și literatura s-a dovedit a fi nu numai o dată expresia acestei stări de spirit. Dar nu putem reduce semnificația primului război mondial doar la această stare depresivă ce i-a urmat.

Căci primul război mondial rămîne o dată de răscruce în istoria țării noastre nu numai prin rezultatele sale : mult visata împlinire a unității naționale, ci și prin sensul luptei care s-a dat, prin remarcabile însușiri ale poporului român ce s-au afirmat cu acel prilej. Mai înainte de toate, era starea de spirit a celor din Ardeal. Pe măsură ce războiul cuprindea alte arii geografice, pe măsură ce noi popoare se angajau în marea conflagrație, neutralitatea României îi neliniștea. „Preocuparea generală, obsedantă a românilor din Transilvania era una neclintită : cînd va intra România în război ? Aveam îngereasca certitudine că intervenția dorobanțului va face, de la o zi la alta, să se aplece cumpăna sorții și a istoriei, decisiv, ca sub puterea unui suprem verdict"

[1] Mihail Sadoveanu, *Fatalismul*, în volumul *Mărturisiri*, E.P.L., 1960, p. 41.

[2] C. Stere, *„Preludii,* Partidul Național Țărănesc și Cazul Stere", 1930, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

— sînt cuvintele lui Lucian Blaga din *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*. S-a identificat poate prea mult atitudinea pro-ardeleană din primele două decenii ale secolului nostru numai cu simpatia unor intelectuali din vechea generaţie — Caragiale, Vlahuţă — pentru Octavian Goga. Fără îndoială, „poetul pătimirii noastre", prin versul său atît de vibrant şi energic, cu accente mesianice şi de o vitalitate neobişnuită, a devenit repede popular într-o epocă postemineseiană, cînd nici duiosul Iosif, nici prea rafinatul, pentru epoca sa, Anghel, nici cerebralul şi didacticul Panait Cerna nu puteau oferi un catalizator liric al masei medii de cititori din acea vreme. Intuind şi cerinţele momentului, deţinînd şi cheia pătrunderii în inima cititorului, Goga era fără îndoială unul din poeţii epocii, după cum epoca îşi aflase prin el poetul. Lirica sa de atitudine naţională şi etică era firesc să cîştige adeziunea lui Vlahuţă, iar profetismul său misionar să trezească acea fibră a sentimentului atît de vibrantă în ultimii ani ai vieţii lui Caragiale. Mai era apoi Aurel Vlaicu, ardelean şi el, ce cucerise nu numai simpatia vîrstnicilor crescuţi într-o epocă de ruralism, dar fascinase pe cei tineri. Aşa cum avea să spună Lucian Blaga, el „se transforma, pentru noi, tot mai mult într-un simbol cu multiple semnificaţii, ce depăşeau împărăţia tehnicei, ancorînd, nu fără de a ne da presentimente tragice, în lumea idealului". Dar curentul de simpatie faţă de Ardeal, ca în general faţă de toate provinciile locuite de români şi încă nelibere, trecea atunci de la un scriitor la altul, de la un artist la altul. Panait Cerna se întreba : „Ce-ar zice sfînta umbră de la Turda / De-ar amuţi în mîna noastră durda". Vlahuţă scria : „Nebiruit e omul ce luptă cu credinţă" şi trimitea această poezie a sa ziarului *Românul* din Arad. Caragiale trăia o adevărată stare de agitaţie, de frămîntare continuă, participînd chiar la luptele fracţiunilor partidei naţionale. Pe tărîm muzical, opere obişnuite se transformau în evenimente, cum era *Poemul muzical-*

Scanned with OKEN Scanner

etnografic Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cîntec de Tiberiu Brediceanu, cînd opera avea „să reprezinte în imagini muzicale visul care înflăcăra pe fruntaşii vieţii româneşti, pe toţi cei„ ce se adunaseră aici, la Sibiu, ca într-un integral plebiscit să se rostească în văzul şi auzul lumii, asupra năzuinţelor celor mai legitime ale poporului nostru" (G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti*, 1966, p. 446). Şi totuşi, literatura scrisă înainte, atunci şi după aceea, nu mai are înfăţişarea cu care ne obişnuise literatura ocazională românească dedicată marilor evenimente istorice începînd cu reînfiinţarea miliţiei naţionale din 1829, continuînd cu anul 1848, cu acela al Unirii din 1859 sau al războiului din 1877. Elanul patriotic al fiecăruia din aceste momente era cel care dicta inimii şi dădea versului o solemnitate retorică. Cît priveşte viziunea asupra eroilor reprezentativi, aceasta era în fond perspectiva folclorică, deoarece literatura acestor momente a fost o rezultantă între concepţia poporului şi cea a artistului, ambele contopite pînă la neputinţa de a le mai identifica. Eroul naţional Alexandru Ioan Cuza sau căprarul Nicolae din 1877 erau în poezie şi proză personaje de legendă, cu virtuţi morale şi însuşiri fizice de o mare nobleţă. El nu apărea numai ca un *om*, ci mai degrabă întruchipa o *idee*. Aşa cum spunea Vladimir Streinu, ei au sporit de fapt zestrea mitologică naţională. În fond, eroii amintiţi nu au stare civilă, Alecsandri sau Coşbuc au construit efigii în care s-a întipărit deopotrivă emoţia şi entuziasmul clipei. Aproape toate versurile scrise atunci sînt expresia entuziasmului şi a unei patetice jubilaţii patriotice, contaminată de elanul celor ce plecau cîntînd spre cîmpul de luptă şi-şi ofereau viaţa cu o superbă uitare de sine. Această perspectivă dominantă a făcut ca literatura despre care vorbeam să prezinte un preponderent caracter rapsodic şi, în perspectiva vremii, documentar, aşa cum se va întîmpla şi cu

Scanned with OKEN Scanner

producția grigoresciană, care, ca și cea a confraților săi întru literatură, a creat vibrante prototipuri (*Sergentul, Sentinela*). Ea era un imn de slavă, un cîntec menit să dăinuie ca atare peste decenii și în acest sens să fie mereu vie și mereu emoționantă. Așa se și explică de ce această literatură a avut în toate momentele cruciale ale istoriei noastre rolul unui factor catalizator al sufletelor, a impus modele etice și a dat generațiilor în formare etalonul virtuților patriotice și civice, înscriindu-se cu aceeași îndreptățire în cadrul larg al valorilor folclorice, mai ales într-un moment cînd de fapt creația populară încetase să mai fie fecundă.

Dar în timpul primului război mondial ? Acea perspectivă eroică pe care o descifrăm în toate marile cărți ale omenirii a lipsit oare literaturii române ? Unii au fost înclinați să facă o distincție netă între *La arme*, marșul blîndului poet St. O. Iosif, scris în cadențele muzicii lui Alfonso Castaldi — adevărat catalizator al tuturor conștiințelor ce doreau intrarea noastră în război — și lirica lui Camil Petrescu sau Perpessicius, care era impregnată de aspectele tragice și dureroase ale războiului. E adevărat că un semn de egalitate nu poate fi așezat între *La arme* și *Marș greu*, de pildă. Dar o stare de spirit propice împlinirii idealurilor de unitate națională a existat nu numai în rîndurile oamenilor politici. Ei i s-a dat glas cu luciditate atît în discursurile favorabile Antantei, cît și în versurile ce împleteau sentimentul datoriei istorice ce o aveam de a intra în război cu conștiința încercărilor prin care aveam să trecem. Așa cum spunea Mihail Săulescu, poetul pe nedrept uitat și care avea să fie una din cele dintîi jertfe ale războiului : „Dar fie ! / În ori și cît de tristă ruină se prăvale / Umanitatea nouă pe care ne-o clădeam / — În marșurile voastre, simțim că e pe cale / Un adevăr pe care abia îl presimțeam ! // Departe, peste munții înțeleniți de iarnă, / Din răsărit și pînă acolo, în apus, / Sînt corpurile voastre ursite să s-aștearnă / Ca temelii zidirii de

Scanned with OKEN Scanner

ridicat mai sus. // Dar fie ! / Aşa, tăcuţi şi mîndri, precum înaintaţi / Voi veţi muri acolo, şi fără nici o ştire."

Poema se numeşte *Războiul* şi cred că pentru întîia oară o chemare la luptă, deşi păstrînd patetismul şi fervoarea eroică, nu mai este grevată de emfază. Acum combatantul care merge la luptă are înainte nu numai perspectiva gloriei, dar şi a morţii, pe care o priveşte cu o anume gravitate, ce nu îl face să fie laş. Oare acest sentiment al morţii nu a fost şi el caracteristic liricii anului 1877 ? Oare versurile lui Alecsandri, Macedonski şi cele mai tîrzii ale lui Coşbuc să fi stat numai sub semnul unei continui chemări la luptă ? Răspunsul refuză delimitări categorice : ceea ce domina în literatura anului 1877 era fără îndoială *jubilaţia eroică.* De aceea momentele tragice erau privite de Nicolae Grigorescu cu o admiraţie entuziastă. Alteori, tonul era de-a dreptul euforic, precum în versurile juvenile ale lui Alexandru Macedonski, care la 1 august 1877 scria : „Războiul crîncen de loc nu-mi place. / Cît e de dulce frumoasa pace, / Pacea e dulce, dar în sclavie / Astfel de pace nu-mi place mie.../ Detune tunu !... Bomba să zboare,/ Porţi de cetate jos să doboare, / Balcanu-n flăcări să-l înfăşoare, / Să-şi plece capul turcul păgîn."

Chiar în versurile unui poet, tînăr în timpul primului război mondial — format la şcoala poeziei lui Alexandru Vlahuţă, şi mă gîndesc aici la Vasile Voiculescu —, „noaptea mobilizării" nu-i un prilej de agitaţie frenetică, de fraze şi vorbe mari. Sentimentul acela al gravităţii despre care am vorbit înainte cred că este specific întregii producţii beletristice scrise atunci şi îi dă nota caracteristică în cadrul literaturii române. Intrarea în război nu a fost nici rodul impulsului momentan, nici al unei porniri juvenile. Cerută de necesităţi istorice, a fost privită de toţi cu sentimentul unei mari răspunderi pentru destinele ţării. De aici solemnitatea adîncă, de aici fiorul ce interzice frazele grandilocvente. De aici certi-

Scanned with OKEN Scanner

tudinea pe care o avem și astăzi că ne aflăm în fața literaturii adevărate ce poate fi judecată fără rabat estetic :

„Din Prut pîn-la Cerna și pînă la mare, / În noaptea aceea un vifor trecea, / Din clopote trase în grea zbuciumare... / Suna pretutindeni adînca chemare / Și țara, trezită, cucernic tăcea..."

Acum au început anii de epopee, în timpul cărora poporul român a dat una din cele mai strălucite dovezi ale vitalității și geniului său. Război popular în adevăratul înțeles al cuvîntului, război prin care o țară și-a justificat pe deplin temeiurile sale istorice printr-o tenacitate ce a stîrnit admirația tuturor, primul război mondial a solicitat în întregime forțele națiunii, și versurile lui Vasile Voiculescu dovedesc această afirmație. Se vorbește și astăzi despre faptul că : „intrarea în război a armatei române alături de aliați a adus un ajutor apreciabil..." [1] cuceririi victoriei. Avîntul eroic cuprinsese și atunci toate categoriile populației. Dezastrul din primele luni, datorat unei grave lipse de înzestrare militară, sărăcia care a urmat, retragerea în Moldova, incertitudinea sporită de agravarea foametei, a tuturor flagelurilor legate de o temporară înfrîngere — toate acestea au creat un sentiment mai acut al solidarității naționale. Și ceea ce în perspectiva timpului ni se pare cu adevărat uimitor, ceea ce a stîrnit admirația lumii întregi a fost nebănuita energie cu care un popor ce-și pierduse mai bine din jumătate de teritoriu și în care se aflau rezervele principale de grîu și petrol ale țării, el însuși pradă unor lipsuri materiale atroce, a avut puterea să oprească un dușman numericește net superior și bine înarmat : „Dar în acest neam — spunea Nicolae Iorga —, sînt nesfîrșite rezerve de energie, trecute din generație în generație, care apar numai la asemenea ceasuri grozave". Simbolul acestei mi-

[1] *La crise de l'Europe, Histoire universelle, Encyclopédie de la Pléiade*, vol. III, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

raculoase forțe a fost desigur Mărășeștii, momentul în care inteligența și iscusința militară a unui comandant de oști ca generalul Eremia Grigorescu s-a unit cu extraordinara putere de dăruire și jertfă a omului din popor care, așa cum spunea Nicolae Iorga, „căuta și în neobișnuitele lumini pe cer vestea că se întoarce România". Aceste „neobișnuite lumini" pe cer erau de fapt răsfrîngeri ale flăcării de încredere fără margini, cea care a ars în inimile românilor de-a lungul anilor de pribegie și suferință. Aceste „neobișnuite lumini" reprezentau desigur permanența poporului român, ce afla în clipele de mare restriște nu numai mîngîiere și alean, ci și credința sufletească de a spera necontenit în victoria cea mare. Așa încît, în momentul suprem al încordării, și anume lupta de la Mărășești, o țară întreagă își concentrase toate forțele, toată energia, toate nădejdile într-o bătălie care avea să releve nu numai o mare dîrzenie morală și fizică, dar să dovedească lumii întregi un adevăr suprem : poporul nostru își întemeiază aspirațiile pe fapte de o însemnătate cu adevărat istorică. De aceea, cînd generalul Eremia Grigorescu, unul din acei eroi moderni ce își justifică pe deplin apartenența la mitologia națională, avea să spună : „Pe aici nu se trece !", în cuvintele simple și dîrze ale ostașului nu se află nici o urmă de emfază. Pentru că, recitindu-i ordinul de zi din 15 iunie 1917, ne dăm seama că certitudinea lui izvora din acele fapte ale istoriei care îl îndreptățeau să nu se clintească nici o clipă din hotărîrea ce putea să pară la un moment dat utopică : „Strîngeți legăturile sufletești cît mai mult, ca să fiți demni de strămoșii voștri. Nu uitați cîte veacuri au ținut ei piept năvălirilor barbare. Cu barda și coasa, cînd dușmanul pătrundea peste hotare, se strîngeau la colț de țară și năvăleau năpraznic, izgonindu-i, făcîndu-i să muște țărîna..." Ca întotdeauna, și de data aceasta, *istoria* nu a fost pentru noi o abstracțiune, ci deopotrivă factor propulsor al biruințelor și etalon moral. „Topiți sufletele voastre la

Scanned with OKEN Scanner

un loc", le spunea în încheierea acestei vibrante profesiuni de credinţă generalul Grigorescu, şi în cuvintele sale noi citim una din tainele pentru care în împrejurări atît de neprielnice, cînd totul părea definitiv pierdut, cînd nu se dădea doar o simplă bătălie, ci o ţară întreagă trecea supremul său examen în faţa istoriei, victoria a fost a noastră. Aflăm aici deplina unitate a forţelor active ale naţiunii, de la acel „minunat popor", cum îl numea Nicolae Iorga, pînă la cei mai de seamă intelectuali : Enescu, Marioara Ventura, „alergată imediat în ţara părinţilor ei" — cum spunea iarăşi Nicolae Iorga —, Delavrancea, Sadoveanu, Vlahuţă, ca şi cei tineri de tot, risipiţi în tranşeele războiului. De aici a pornit literatura războiului nostru, din conştiinţa că tot ceea ce se întîmpla atunci nu putea fi indiferent nici unei conştiinţe, că durerile patriei erau în fond durerile fiecăruia : „...Şi ca-ntr-o mreajă uriaşă vedem în ceaţa depărtării / Cum se zbătea-n cumplită pînză însîngeratul trup al ţării", avea să spună Vasile Voiculescu în poezia *Retragere*. De aici acea hotărîre în zilele dintre 24 iulie—7 august 1917, zile care au hotărît definitiv soarta României — şi au făcut ca ea să fie recunoscută printre acele ţări ce au adus o contribuţie hotărîtoare la victorie. „Mărăşeştii fu mormîntul iluziilor germane", declara la 8 august 1916 generalul Eremia Grigorescu, amintindu-le celor pe care i-a condus : „Gîndiţi bine, ostaşi, că lumea întreagă privea atunci spre voi" [1]. Şi aceste cuvinte, epurate de orice întorsătură retorică, de orice podoabă stilistică, scrise încă sub imperiul unei lupte, exprimau cele două mari înţelesuri ale bătăliei de la Mărăşeşti. Pentru că generalul Eremia Grigorescu a avut nu numai geniul strategului şi al tacticianului, dar şi marele talent de a sintetiza în cîteva cuvinte gîndurile şi aspiraţiile unei ţări.

[1] Ordinele de zi ale generalului Eremia Grigorescu mi-au fost puse la dispoziţie de fiul său, Dan Er. Grigorescu, căruia îi mulţumesc şi pe această cale.

Scanned with OKEN Scanner

A rămas bătălia de la Mărăşeşti — simbolul cel mai elocvent al vitejiei noastre din anii primului război mondial — doar o filă de istorie, sau urmările ei s-au înscris mai adînc în firea poporului nostru şi în evoluţia culturii lui? Cum spuneam mai sus, redusă doar la dezamăgirea combatantului, configuraţia literaturii postbelice ar fi sensibil diminuată. Şi aceasta pentru că influenţa războiului a fost mult mai profundă decît pot întruchipa cîteva tipuri literare, Radu Comşa, Ştefan Gheorghidiu sau Silvestru Trandafir. Mai întîi războiul a adus culturii noastre o gravitate care i-a schimbat structural înfăţişarea. Scriitorul şi artistul român s-a apropiat acum de acele întrebări fundamentale ale existenţei, ale rostului nostru în lume, ale individului în faţa vieţii şi a societăţii. Generaţiile noi de intelectuali care se confruntaseră cu viaţa după primul război mondial au trăit o dublă încercare. Prima era lipsa de *ideal*. Ceea ce îi unise aproape pe toţi timp de două decenii, şi anume unitatea naţională, se realizase la 1 decembrie 1918. A doua era aspectul încă provincial al literaturii noastre, faptul că mai mult decît oricînd sămănătorismul, poporanismul dovedeau că nu mai puteau da nimic viabil pe planul artei şi acum deveneau curente pur epigonice, adevărate constrîngeri estetice. Generaţia „maeştrilor" contemporani ai lui Eminescu se bucura de prestigiu, de stimă. Cei tineri veneau alături de ei adeseori cu vibraţie şi respect, trecînd fie pragul cenaclului macedonskian din calea Dorobanţilor, ce dădea aripi tinerilor poeţi, fie al modestei căsuţe din strada Visarion, a lui Vlahuţă, unde aflau, precum Blaga, o vorbă bună şi o îmbărbătare. Dar şi Delavrancea, şi Coşbuc, şi Macedonski, şi Vlahuţă, şi Duiliu Zamfirescu se sting cu toţii pînă în anul 1920, doar Ion Slavici mai trece pe străzile Capitalei ca o umbră. Şi toţi erau scriitori ai secolului al XIX-lea, iar schiţele de program din amurgul vieţii lor, de la *Literatorul* lui Macedonski la vlahuţiana *Lamură*, aduceau idei pe care evoluţia culturii le depăşise; în nici un caz ele nu

Scanned with OKEN Scanner

mai puteau oferi acel *cadru* şi acea *îndrumare* de dezvoltare a culturii noastre aşteptată atunci. Pentru că nu era vorba numai de un program estetic, ci de însăşi noţiunea de literatură şi chiar de *idealul* oamenilor noştri de artă în genere care, fără a nega ceea ce se crease cu adevărat pînă atunci, aveau sentimentul că după război cultura noastră intrase într-un nou circuit de valori, mai precis, altul trebuia să fie înţelesul noţiunii de *valoare*. Cum spunea Mircea Eliade: „spre deosebire de înaintaşii noştri, care se născuseră şi trăiseră cu idealul reîntregirii oamenilor, noi nu mai aveam un ideal de-a gata făcut la îndemînă. Eram liberi, disponibili, pentru tot felul de «experienţe». În credinţa mea de atunci, «experienţele» acestea nu erau menite să încurajeze diletantismul sau anarhia spirituală. Ele ni se impuneau printr-o fatalitate istorică. Eram prima generaţie românească necondiţionată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat. Ca să nu sombrăm în provincialism cultural sau sterilitate spirituală, trebuia să cunoaştem ce se întîmplă pretutindeni în lume, în zilele *noastre*." (Mircea Eliade, *Amintiri*, 1966, p. 149.) Aceeaşi credinţă mărturiseşte şi Liviu Rebreanu care în 1925 afirmă necesitatea vitală pentru scriitorul nostru de a se supune unor confruntări hotărîtoare. Sămănătorismul închistase viziunea creatorului, exclusese posibilitatea competiţiei. „E o datorie elementară, care ţine de moralitatea profesională, să cunoşti tot ce se creează în domeniul tău — spunea Liviu Rebreanu. Romanul, atît de hibrid azi ca formă, prin înnoirile şi înfăţişările lui uneori atît de ciudate, trebuie urmărit în toate literaturile, şi e singurul fel ca să dăm tradiţionalismului literar o temelie solidă. Cînd ai realizat un gînd şi l-ai realizat mai puţin perfect sau original decît un confrate de pe malul Senei sau Spreei, ai creat o fiinţă artistic sortită morţii prin slăbiciune congenitală sau identitate." (Vezi interviul lui F. Aderca, *Mărturia unei generaţii*, 1967, p. 213.) Era, de altfel, şi sentimentul lui Francisc

Scanned with OKEN Scanner

Șirato în 1919, care intuiește noul curs al culturii noastre și mai ales ponderea pe care ea trebuie să o aibă în viața spirituală a țării, în acea resurecție morală de la care se aștepta atît : „Prin vuietul prăbușirii întocmirilor politice arbitrare și la flacăra incendiară a ideilor de libertate, se aude, de pretutindeni, dîrz și suprem, strigătul conștiințelor culturale. În artă, la noi, acest strigăt încă nu și-a găsit răsunetul. Și-l va găsi, însă, după ce rostuirile noi ale poporului românesc se vor putea în toată tihna închega, cu diferitele lor forme, în tiparnițele de cultură. Va fi și la noi astfel, pentru că în toate epocile de renaștere a conștiinței de sine a popoarelor arta a fost considerată ca un important factor de cultură. Pînă ieri nu a fost așa.“ Ceea ce pînă atunci constituia doar dorința fiecărui scriitor, ceea ce reprezenta doar gîndul unui mentor precum Titu Maiorescu, devenise o necesitate vitală a întregii culturi românești. Astfel, o literatură populată în primele două decenii ale secolului, cu regretele și maniile blajinilor pensionari și funcționari din schițele și nuvelele lui Bassarabescu, Brătescu-Voinești, D. D. Pătrășcanu, o literatură în care predominau deziluziile provinciale sau dezamăgirile eroilor neo-vlahuțieni, o literatură în care omul trăia într-un univers mărunt o existență cenușie, își caută alte căi de afirmare. Chiar lumea țărănească, ce înregistrase prin Sadoveanu momentul cel mai înalt al expresiei artistice, cunoaște prin *Ion* al lui Liviu Rebreanu o nouă perspectivă. Ceea ce se scrie cu adevărat semnificativ după cel dintîi război mondial — în poezie, proză sau teatru — abordează întrebările cruciale, refuză cazul mărunt, anodin, „micul romantism“, cum îl numea Călinescu, Enescu va înțelege printre cei dintîi că războiul cerea opere cruciale, scriind răscolitoarea *Simfonie a III-a* — grandioasă tocmai prin lipsa oricăror efecte retorice —, în care suferința umană se sublimează într-o expresie de o copleșitoare noblețe.

Scanned with OKEN Scanner

Refuzului superficialității i se adaugă acum oroarea față de melodramă și sentimentalismul unei lumi ce nu cunoscuse confruntări de conștiință. De aceea — în cîțiva ani numai de la primul război —, scriitori și artiști ca I. A. Bassarabescu, Brătescu-Voinești, Ipolit Strîmbu, Kimon Loghi, G. D. Mirea, Băncilă au trecut din primele rînduri ale literaturii și artei la fondul lor pasiv, încep să aparțină trecutului, unii să fie doar priviți cu stimă, iar alții să fie uitați. Nici un eveniment istoric de pînă atunci nu aruncase atît de brusc în desuetudine opere, autori, atitudini. Și chiar dacă de pildă scriitori neosămănătoriști sau sentimentali și-au prelungit existența și după primul război mondial, au fost priviți ca apariții anacronice, iar paginile lor lipsite de contingență cu marile și adevăratele probleme ale existenței de după război, ca ecouri îndepărtate, lipsite de orice influență asupra culturii. De unde și o nouă ierarhie a valorilor, ca și o reclasare a celor de pînă atunci. „...din tranșee a ieșit o lume nouă, transfigurată de propria ei suferință morală...", spunea George Mihail-Zamfirescu. „Știm că a fost o vreme cînd *Institutorii* lui Otto Ernst revoluționau și entuziasmau, dar au trecut cel puțin cîteva secole de atunci, dacă nu uităm saltul ideologic și sufletesc pe care l-am făcut, cu sacrificii prea mari uneori, pentru oricine dureroase, ca să ne mai putem întoarce la ce-a fost odinioară. Azi avem alte răni, mai adînci, și alte idealuri."

De aceea, s-a mai produs și un alt fenomen : dispariția în această perioadă a literaturii istorice. Mihail Sadoveanu era scriitorul dinaintea războiului și opera lui se continua pe deasupra timpului. El nu aparținea nici unei generații, ci istoriei însăși. Nicolae Iorga era atunci în literatură un izolat. O excepție o constituia doar Lucian Blaga, dar cum piesele sale istorice aveau să sfarme conceptul romantic, creația lui pe acest tărîm rămînea doar un pisc singular și încă neurmat. Autori dramatici talentați ca Ion Luca au debutat hrănin-

Scanned with OKEN Scanner

du-se de la aceste izvoare, dar au rămas multă vreme necunoscuți.

Rîndurile lui André Maurois, pe care le citam la începutul acestui articol, sînt asemănătoare cu revelația trăită de scriitorii noștri. Evenimentele de pînă la primul război mondial ne confruntaseră doar cu propria noastră ființă națională, cu propriile noastre suferințe. Acum, această confruntare se realizează la altă scară. România devine nu un angrenaj al unor evenimente, ci un factor esențial, de care depindeau victorii și prăbușiri, de care depindea în mod direct soarta omenirii. Așa se explică aspirația spre universalitate, dorința de a ieși din cadrul unui provincialism literar.

Războiul acesta în care poporul nostru, într-o impresionantă solidaritate sufletească, a biruit tot ce părea de neînfrînt, războiul în care s-a demonstrat lumii că virtuțile despre care vorbea istoria aparțineau prezentului a avut urmări adînci asupra vieții noastre spirituale, transformînd-o radical.

Scanned with OKEN Scanner

A trecut şi trece teatrul francez contemporan, cum s-a spus adesea, printr-o criză ? Se mulţumeşte oare epoca de după primul război mondial să jaloneze declinul unei arte sub loviturile succesive provocate de inimaginabila răspîndire şi forţă de atracţie a cinematografului şi televiziunii ? Au atacat aceste două realităţi incontestabile ale vremii noastre însăşi substanţa teatrului, l-au făcut desuet, l-au aruncat la arhivă şi i-au erodat farmecul, lăsîndu-i doar o valoare istorică, inaptă să mai cucerească sufletul modern ? Au pulverizat oare vedetele ecranului — al căror chip multiplicat în milioane de imagini sînt răspîndite într-un ritm obsedant, nu numai pentru indivizi refulaţi ca eroul din *Boccaccio 70* — acel fior propriu comunităţii omului cu misterul scenei ?

Acum cînd gloria actorului de cinematograf nu cunoaşte hotare nici în spaţiu, nici în timp, înfrîngînd cele două obstacole care au făcut faima unor Frédérich Lemaître, Marie Dorval, Sarah Bernhardt, Réjane, Le Bargy, să fie totuşi

Scanned with OKEN Scanner

efemeră și relativă, cînd eroul de pe peliculă este un autocrat al spiritului ce dictează gusturile și impune moda, se mai poate vorbi de o concurență loială între teatru și cinema ? Nu l-a transformat oare ecranul pe artist din idol în mit ? Aceasta este părerea lui Gaëtan Picon : „Dimensiunea mitică, cinematograful n-a acordat-o nici subiectului, nici personajului, ci actorului. Miturile moderne nu se mai numesc Oedip, Hamlet sau Fedra, ci Greta Garbo, Marlène Dietrich, Michèle Morgan, Garry Cooper, Jean Gabin, Erich von Stroheim." [1] Să mai adăugăm faptul că, trăind în epoca unei sociologizări excesive, epocă în care chiar poezia și misterul, cele două elemente inseparabile de teatru, sînt echivalate și tălmăcite în cifre, în procente și grafice. Totuși, teatrul, și în speță teatrul francez, n-a ieșit zdrobit din loviturile pe care periodic încearcă să i le dea cinematograful și televiziunea. Și aceasta pentru că teatrul reprezintă una din necesitățile intrinseci ale vieții noastre spirituale. Dacă cinematograful a dat satisfacție deplină setei permanente de epic, l-a făcut pe spectator să trăiască aventuri inimaginabile în spațiu și în timp, i-a dat sentimentul depășirii oricăror limite ale cunoașterii, l-a purtat nu în decoruri de carton, ci în cadrul natural pe tărîmuri ce altă dată îi erau complet necunoscute, i-a „condensat" mari creații epice și mai ales i-a redat fizionomia ideală a unor eroi precum Julien Sorel, Anna Karenina, Bezuhov etc., — el nu s-a putut substitui teatrului, deoarece nu conține acea „magie a Prezenței, puterea magnetică a contactului uman, virtutea misterioasă de a emoționa în Prezent" [2].

Pentru că mai presus de cifre și procente se impune un mare și incontestabil adevăr : apariția și concurența cinema-

[1] Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Nouvelle édition refondue, N.R.F., p. 299.

[2] Jean-Louis Barrault, prefață la *Encyclopédie du Théâtre contemporain*, Olivier Perrin Editeur, 1959, vol. II, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

tografului n-a dus decît la o criză aparentă a teatrului — una exprimată de cifre —, dar nu i-a creat un complex de inferioritate, nu i-a dat sentimentul inutilităţii, nu i-a făcut nici pe autori, nici pe animatori să depună armele. Dimpotrivă, cred că afirmarea cinematografului a avut consecinţe pozitive asupra dezvoltării artei Thaliei ; în faţa prezenţei lui din ce în ce mai evidente, din ce în ce mai autoritare, oamenii de teatru au căutat să definească mai riguros specificul artei scenice, ceea ce îi aparţine ei şi numai ei. Nu printr-un sclerozat refuz a oricărei inovaţii, deoarece adeseori teatrul a asimilat mijloacele tehnicii moderne, ci tocmai printr-o neîncetată aprofundare a resurselor lui interioare, a ceea ce îi este cu desăvîrşire propriu. Chiar cînd televiziunea părea să dea ultima lovitură teatrului, cînd aria ei de influenţă infinit mai mare decît a cinematografului înglobase chiar căminul, locul în care oamenii îşi duc viaţa cea de toate zilele, chiar şi atunci oamenii de teatru n-au dezarmat. Dimpotrivă, aşa cum spunea Armand Salacrou, în 1947 : „Şi nu ne temem de această nouă descoperire. Tipografia este aceea care a născut romanul : se poate spune, fără să facem nici un paradox, că, fără Gutenberg, Balzac n-ar fi existat. Şi se vor naşte oameni care vor şti în mod sigur să dea naştere unor capodopere cu acest nou mijloc de transmisiune, cu acest nou vehicul de gîndit. (...) Dar, şi acesta e ultimul meu cuvînt, chiar şi dacă marile săli vor dispare pentru a se transforma în centre de televiziune, organizate pentru milioane de spectatori absenţi, această artă nouă nu va distruge niciodată întîlnirea misterioasă pe care şi-o dau la căderea nopţii poeţi şi popoare, pentru a spune şi pentru a asculta cuvinte scrise şi alese, cu scopul de a fi recitate cu voce tare." (*Impromptu délibéré*, Gallimard, 1966, p. 72.) Şi dacă temerile lui Armand Salacrou nu s-au adeverit, dacă „marile săli" n-au dispărut, totuşi, datorită televiziunii, teatrul a căpătat o dimensiune nouă, în primul rînd prin aria din ce în ce mai largă a publicului, pentru care

Scanned with OKEN Scanner

Thalia a devenit o realitate de toate zilele. Aș spune că, în loc de a sucomba, teatrul și-a dovedit în fața fiecărui „nou val" al tehnicii moderne vitalitatea, anexîndu-și noi posibilități de a intra în circuitul cotidian, a sfărîmat ultimele obstacole care mai stăteau înaintea deplinei comuniuni cu publicul.

Care este deci în acest context situația teatrului francez contemporan ?

Epoca dintre cele două războaie mondiale a rămas în istoria teatrului ca una în care regizorul are o prezență și o pondere într-adevăr nemaiîntîlnită : fără îndoială, teatrul francez cunoscuse și înainte de primul război mondial directori de scenă, dintre care unii, precum Antoine, Lugné-Poe, Firmin Gémier, se remarcaseră drept înnoitori sau în orice caz personalități de prim rang ale artei teatrale. Dar numai în perioada dintre cele două războaie mondiale, sau, mai precis, din octombrie 1913, cînd teatrul Vieux-Colombier își deschide porțile sub direcția lui Copeau, se poate vorbi în istoria teatrului francez de o școală care a determinat nu numai drumuri noi în arta scenică, dar a și fertilizat dezvoltarea dramaturgiei. Că fenomenul nu este izolat și nu se reduce doar la anii dintre cele două războaie, că pecetea acestor talente s-a impregnat în însăși substanța vieții teatrului francez ne-o dovedește continuarea fenomenului prin Jean Vilar și Jean-Louis Barrault. Mai ales prin ideea teatrului popular și a festivalului de teatru, Jean Vilar a revoluționat mișcarea dramatică, așezînd la baza apropierii marelui public de farmecul scenei frumusețea și valoarea operei de artă.

Dar ajunși în acest punct, trebuie să facem unele precizări : în multe exegeze critice, rolul animatorului se reduce numai la acela de a descoperi noi talente. Fapt de altfel riguros exact, mai ales pentru perioada la care ne referim, și ar fi de-a dreptul otios să înșirăm aici piesele care au apărut în urma impulsului imprimat de mișcarea de la Vieux-Colombier.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială, exegeții teatrului contemporan se pot întreba, precum Geneviève Serreau [1]: „Ce rămîne astăzi din operele dramatice ale lui Jules Romains, Roger Martin du Gard, Ghéon, Mapoud, Schlumberger, Obey, autori francezi contemporani cu Copeau (și legați de nașterea publicației *Nouvelle Revue Française)*, piese montate cu dragoste la Vieux-Colombier ?" Deși exemplele sînt multe, și nu numai în cazul companiei Vieux-Colombier, impulsul dat de acești „animatori" ai teatrului francez a permis apariția și a unor condeie de primă însemnătate pentru teatrul mondial contemporan, cum sînt Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Cocteau sau Jean-Paul Sartre. Cum e și firesc, orice curent literar, orice mișcare artistică numără, pe lîngă autorități marcante, nume și opere care, după o vreme, se sting, modeste, reînviate, cu sorți de succes sau nu, doar de vreun cercetător scrupulos. Să nu uităm că inventarierea cu tot dinadinsul și așezarea în primplan numai a bilanțului producției desuete poate compromite orice curent literar. După cum o doză de subiectivitate poate însoți orice asemenea catalogare. Reluarea recentă a unor opere uitate în arhive n-a fost întîmpinată cu sentimentul inutilității. Surprizele nu-s niciodată excluse, redescoperirile spectaculoase fiind una din constantele vieții artistice contemporane, și nu numai în ceea ce privește teatrul. De aceea, judecățile și clasificările categorice, definitive, se pot dovedi uneori relative. Reprezentarea piesei lui Marcel Achard, *Jean de la Lune*, pe una din scenele pariziene, a confirmat în mod elocvent valoarea acestei „mici capodopere", cum o numea Gabriel Marcel. Și exemplul nu este unicul, lui adăugîndu-i-se piesa lui Roger Vitrac, *Victor*, ce retrăiește și ea unul din momentele fericite ale evoluției sale și pare atît de actuală, încît Matthieu Galey se întreba : „Această piesă, totuși — și este o come-

[1] Geneviève Serreau, *Histoire du „Nouveau Théâtre"*, Ed. Gallimard, col. Idées, N.R.F.

die — n-a fost creată acum patruzeci de ani ?" (*Nouvelles littéraires*, 5 dec. 1968, p. 15.)

Dacă am reduce însă discuţia numai la perenitatea numelor sau operelor ce s-au afirmat în perioada denumită de Pierre Brisson „*les Années folles*", ar însemna să nu ţinem seama de gustul publicului, de actorul care a lansat o piesă sau alta, de calitatea spectacolelor, de momentele psihologice cărora le-a corespuns succesul sau insuccesul cutărei piese. Or, semnificaţia mişcării generate de animatorii amintiţi trebuie căutată nu numai în numărul pieselor viabile şi astăzi, ci mai întîi de toate în climatul spiritual creat de aceştia, în faptul că, atît de deosebiţi în ceea ce priveşte concepţia lor şi modul de a înţelege teatrul, i-au dat un impuls încă necunoscut, datorită căruia unii dintre cei mai prestigioşi scriitori ai timpului au văzut în teatru una din modalităţile de expresie cele mai adecvate ale talentului lor. În felul acesta, s-a operat cea mai eficientă şi mai netă breşă într-un peisaj teatral dominat pînă la primul război mondial de dramaturgi aparţinînd industriei de bulevard faţă de care istoricii teatrului francez se arată în unanimitate, astăzi, de o vehemenţă nu o dată exprimată în termeni pamfletari. Scriitorii, poeţii şi romancierii au reabilitat acea demnitate a teatrului francez, ameninţată de dominaţia unor constructori abili, productivi, cu mare succes de public, dar în mare majoritate lipsiţi de substanţă, ca Bataille, Bernstein, Robert de Flers, Caillavet etc. Nu vom susţine că piesele lui Duhamel, Gide, Roger Martin du Gard, Jean Schlumberger au trecut examenul timpului. Unele din ele vor rămîne doar momente înscrise în arhiva istoriei teatrului. Dar începînd cu Jules Romains şi trecînd la Claudel, Giraudoux, Cocteau, Mauriac, Montherlant, ca să încheiem cu Camus şi Sartre, opere fundamentale ale teatrului contemporan, nu numai francez, au fost zămislite de scriitori, adică de poeţi şi prozatori. Ce a însemnat această înnobilare a dramaturgiei franceze ? În primul rînd, a dus la

Scanned with OKEN Scanner

destrămarea autocrației fabricantului de teatru, care predomina în perioada dinaintea primului război mondial. Apoi, a repus în drepturi calitatea textului care, prin Giraudoux, Montherlant sau Anouilh, revine la sursele însești ale poeziei dramatice. Textul de teatru a încetat să reprezinte doar o simplă probă de abilitate, devenind text literar propriu-zis. Și astfel teatrul nu a mai constituit un corp aparte cu o nuanță frivolă în literatura și cultura vremii, ci s-a integrat în fluxul filozofic și artistic al mișcării literare.

Teatrul ajunge deci să aparțină din ce în ce mai mult literaturii nu numai prin valorile stilistice ale pieselor, dar, în egală măsură, prin faptul că trăiește la același potențial estetic și de idei și este conectat la același curent de gîndire care trece de la un gen la altul. Am avea o imagine parțială asupra teatrului francez contemporan dacă nu am releva însă și un alt fapt : chiar autorii ce s-au dedicat exclusiv teatrului, și mă gîndesc aici în primul rînd la Anouilh și Salacrou, fără a-i uita nici pe Marcel Pagnol și Marcel Achard — din perioada lor cea mai fertilă —, nu mai au situația dramaturgilor asemenea lor dinaintea primului război mondial. Și pentru unii și pentru alții, teatrul era o vocație. Pentru că nici lui Bataille, nici lui Bernstein, nici lui Robert de Flers nu le putem contesta simțul scenic, care a făcut ca piesele lor să marcheze un moment de progres față de dramaturgia naturalistă greoaie, cenușie, ateatrală, ce-a dominat sfîrșitul secolului trecut. Verva spumoasă a situațiilor, dialogul adesea scînteietor („înotam în cuvinte de spirit", spune, nu fără o undă de nostalgie ironică, Kemp) și, pînă la un punct, chiar ingeniozitatea construcției sînt iarăși calități care ne fac să nu fim întru totul de acord cu cei ce rostesc o condamnare apriorică și fără drept de apel a teatrului de bulevard, neținînd seama de factorul real de progres pe care l-a adus mai ales în ceea ce privește arta construcției unei piese de teatru.

Scanned with OKEN Scanner

Că mai tîrziu fenomenul s-a autodevorat, că ceea ce slujise eliberării de canoane a devenit o manieră nivelatoare, sufocantă prin repetarea aceloraşi situaţii — nu-i mai puţin adevărat. Pentru că, aşa cum avea să arate Armand Salacrou în 1945, „teatrul de bulevard" nu constituie o permanenţă, ci reprezintă o epocă revolută, o epocă ce s-a încheiat o dată cu dispariţia tuturor coordonatelor care i-au dat naştere. „Expresia «teatrul de bulevard» se mai foloseşte încă ; dar ea nu mai are sens. Şi nu mai are sens din 1914. Spre sfîrşitul secolului trecut, exista încă o burghezie constituită, pe care două războaie şi devalorizări continue nu au dislocat-o. Teatrul de bulevard era un teatru burghez. Fie că apaţinea lui Becque, Lavedan, de Flers sau Bataille, era un teatru consacrat burgheziei, amuzamentului şi, într-un anume sens, educaţiei sale, se adresa unui public burghez. Acest teatru a dispărut în 1920. Cartelul se năştea. Programul lui era vag : încerca să reintegreze teatrul în literatură." (Articol publicat în 1945, apud Salacrou, op. cit., p. 150.) Dar un Salacrou sau Anouilh trec dincolo de limitele obişnuite ale autorilor de teatru, aşa cum înaintaşii lor din perioada numită *la Belle Epoque* păreau că le statuaseră, chiar dacă şi ei doi, printr-o extremă disponibilitate, au acoperit teritorii imense, de la vodevil pînă la dramă şi tragedie. Dar şi la unul şi la altul cuvîntul de spirit nu se mai consumă pentru amuzamentul efemer de o seară, ingeniozitatea nu se mărgineşte numai la variaţiuni pe aceeaşi temă, ci fiecare dintre ei descrie un arc ce înglobează un adevărat univers. Şi în piesele lor cele mai roz, cele mai apropiate de forma teatrului uşor, există observaţii psihologice de o mare pătrundere, adevăruri umane adeseori esenţiale. „Rozul nu este atît de roz", spunea unul din cei mai noi exegeţi ai operei lui Jean Anouilh, Clément Borgal (v. *Anouilh, la peine de vivre*, Edition du Centurion, 1966, p. 60). Ar trebui să adăugăm aici şi argumentul esenţial în

Scanned with OKEN Scanner

discuţia noastră : şi unul şi altul (dar mai ales Anouilh, prin *Antigona, Ciocîrlia, Becket, Euridice)* se ridică pînă la o viziune tragică a destinului, dîndu-ne, credem, o imagine completă şi complexă asupra lumii. După cum a-i disprețui pe Achard şi Pagnol, creatori a cel puţin două tipuri memorabile : *Jean de la Lune* şi *Topaze,* înseamnă a ne pripi. Chiar dacă şi la unul şi la altul curba creaţiei a mers descrescînd, amîndoi au creat între cele două războaie eroi cu o valoare general-umană [1].

Dar dacă toţi istoricii teatrului francez sînt de acord să stabilească primul război mondial drept piatră de hotar în evoluţia nu numai a artei scenice, ci şi a dramaturgiei, nu înseamnă că teatrul dominant înaintea marii conflagraţii şi-a încetat existenţa. Prin Sacha Guitry, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, prin André Roussin şi astăzi încă, acel teatru uşor, de succes imediat îşi prelungeşte viaţa continuînd să ocupe scenele, să realizeze cifre fantastice, în ceea ce priveşte seriile de spectacole şi numărul spectatorilor. Numele amintite mai sus sînt cele mai reprezentative, dar o cohortă destul de numeroasă de autori, un Alfred Savoir, un Paul Géraldy altădată, acum un Marcel Mithois îi secondează, ceea ce denotă că în fond teatrul uşor nu constituie numai reflexul unei epoci, ci reprezintă o stare de spirit ; iar existenţa şi înflorirea lui nu trebuie legată numai de prosperitatea unor clase de noi îmbogăţiţi. Fără îndoială, Armand Salacrou avea dreptate, şi de aceea, dacă abordăm acum această problemă, cred că trebuie să facem o anume precizare : teatrul de bulevard nu reprezintă, în ciuda aparenţelor, o noţiune perfect definită, deoarece, dacă cei mai mulţi exegeţi sînt de

[1] Prezentarea la începutul stagiunii 1968—1969 a unei noi comedii de Marcel Achard : *Gugusse* a constituit o decepţie. Intriga, o aventură erotică în timpul ocupaţiei naziste, a părut criticii derizorie — fiind socotită „o bună comedie într-o dramă slabă".

Scanned with OKEN Scanner

acord că era „un teatru ușor, unde mergeai să te amuzi“ (Robert Kemp), iar André Roussin, dîndu-i dreptate interlocutorului său în cadrul unui colocviu organizat pe această temă, afirmă că denumirea „de bulevard“ este destul „de laxă“, deoarece Feydeau — autor tipic de bulevard al anilor 1900 — a intrat pe scena Comediei Franceze. Un alt interlocutor, Max Favalelli, consideră noțiunea totuși drept relativă, deoarece, după cum spune el, nu există „un turnesol“ care să verifice dacă o piesă este sau nu de bulevard. Citîndu-l pe Jouvet, care consideră că teatrul de bulevard se adresează unui anume public, și anume celui burghez, Max Favalelli crede că și această definiție este perimată, deoarece s-a petrecut o evoluție chiar în noțiunea de public. Robert Kemp e de părere, ca și Salacrou, că „teatrul de bulevard“ este „un fenomen istoric“. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît „teatrul de bulevard era un teatru de actori“. Se mergea adesea mai puțin pentru „a vedea piesa, ci pentru a vedea steaua anumitor teatre“ (vezi *Paris-Théâtre*, octombrie 1953, nr. 77).

Fără îndoială, aproape toate părerile concordă în aceeași direcție : teatrul de bulevard este un fenomen artistic irepetabil, clasat la arhiva istoriei. Deși un studiu care urmărește mai ales din perspectivă sociologică configurația teatrului francez de astăzi (*Le Théâtre d'aujourd'hui* de André de Baecque, Editions Seghers, 1964) probează existența — anacronică e adevărat — a autorilor de bulevard și a celor tradiționali după cel de-al doilea război mondial. Acești autori „își fac despre teatru o idee precisă și limitată, moștenită de la părinții și chiar de la bunicii noștri“. După părerea lui André de Baecque, publicul burghez parizian cere „situații nostime și liniștitoare, derbedei șmecheri, prostituate bune la suflet, cîteva aluzii la actualitate, în manieră revuistică și de șansonetă și mai ales vorbe de duh, spirite de dramaturg, care să poată fi citate...“ Iar în concluzie, autorul acestui studiu se arată mult mai sceptic decît contemporanii săi : „Teatrul de

Scanned with OKEN Scanner

bulevard, adică teatrul de divertisment digestiv, există şi va exista încă mult timp la Paris pentru acelaşi motiv ca şi Lido, *Folies Bergère* sau *Concert Mayol*. Poate fi de bună calitate şi distractiv, cum sînt cele mai bune piese ale lui Roussin sau Barillet şi Gredy. Şi atunci devine susceptibil să-şi găsească adepţi". El a devenit un teatru popular, „aproape folcloric", cum spune André de Baecque, care corespunde nu numai unei nevoi de destindere sufletească, nu are numai rolul unei supape, ci marchează o înclinaţie a sufletului omenesc spre o viziune roză şi lipsită de asperităţi a lumii. De aceea, Sacha Guitry a avut un succes uriaş care, aşa cum spunea Pierre Brisson, a întunecat chiar promisiunile talentului său real, pentru că oferea spectatorului o imagine atît de senină asupra destinului, încît nu contraria nici o stare de spirit şi nici o dispoziţie sufletească. De aceea aş spune că teatrul „uşor", cu toate etapele şi nuanţele sale, nu reprezintă din punct de vedere al istoriei artei o moştenire anacronică de dinaintea primului război mondial, ci o permanenţă manifestată în dramaturgia franceză mai pregnant decît în alte literaturi, deoarece spiritul francez îşi află aici posibilităţi polivalente.

Desigur, din perspectiva unei literaturi dramatice moderne, deosebit de complexă, ce a ajuns prin Sartre şi Camus — dar nu numai prin ei — să genereze idei fundamentale, curente ideologice, dantelăria de situaţii spumoase, variaţiunile pe tema triunghiului conjugal par minore şi capătă un aer desuet. Dar există o dialectică a acestui proces de înnoire şi perimare, pe care Eugen Ionescu o explică în *Discours sur l'avant-garde* [1]. Chiar fenomenele care ni se par astăzi cele mai conservatoare au putut să aibă la vremea lor un rol novator sau cel puţin să marcheze o reacţie împo-

[1] Eugen Ionescu, *Notes et contre-notes*, Idées, N.R.F., 1966, p. 78—79.

Scanned with OKEN Scanner

triva unor idei ameninţate de scleroză. Ponderea reală a termenilor acestui raport nu poate fi înţeleasă decît din perspectivă istorică. Dacă demonetizarea teatrului de bulevard s-a datorat de bună seamă şi unui proces intern de eroziune, prin repetarea aceloraşi scheme, ticuri, jocuri de cuvinte, nu-i mai puţin adevărat că sentimentul definitivului său anacronism devine izbitor abia după un cataclism social : primul război mondial. Ca toate ţările care au trăit în chip intim tragedia celei dintîi conflagraţii, necesitatea unu iteatru nou s-a făcut simţită şi în Franţa. Nu prin acele reviste de divertisment încheiate în acorduri patetice şi flamuri tricolore, despre care istoricii teatrului vorbesc cu ironie, reprezentate încă din timpul ostilităţilor, şi nici prin piese minore inspirate de război şi jucate în anii imediat următori. Acea dorinţă de înnoire, de reclasare a vechilor valori, evidentă pe toate tărîmurile artei, a fost prezentă şi în teatru. „Coşmarul războiului pulverizîndu-se, a lăsat loc unei ere noi. Totul se transforma“ [1], spunea Darius Milhaud. E vorba de operele lui Lenormand, Crommelynck, în primul rînd, apoi ale lui Charles Vildrac, în special *Paquebot Tenacity*, Jules Romains, Jean Sarment. O renaştere a teatrului francez se face simţită în climatul de emulaţie al animatorilor amintiţi, şi o producţie teatrală abundentă, cu inegalităţi flagrante, ce-i drept, dar marcînd o pronunţată voinţă de evadare din mătcile tradiţionale. Uneori publicul se va arăta indignat. *Parade*, baletul semnat de Cocteau — Satie — Picasso, va provoca un imens scandal. Dar din toată această frămîntare ce a urmat războiului un alt teatru se va ivi, îmbogăţit de dimensiuni noi, vizînd mai ales alte perspective sociale şi psihologice. Ca de obicei însă, încetarea unor ostilităţi în care au fost angajate mari mase omeneşti şi în care nimeni şi nimic nu s-a mai aflat în

[1] Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Julliard, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

siguranţă aduce o eflorescenţă a speciilor uşoare, a ceea ce ţine de divertismentul pur, de efectul imediat. Şi nu numai prin Sacha Guitry, dar şi printr-o întreagă producţie revuistică, uneori de o calitate excepţională, ajungînd prin cîteva vedete ale timpului : Josephine Baker, Maurice Chevalier, Barbette, Damia, prin clovnii Fratellini, deopotrivă la momente de virtuozitate ale genului şi la expresii de artă elevată. De ce le amintim aici ? Deoarece istoria teatrului francez dintre cele două războaie nu mai poate fi privită izolat de celelalte arte : baletul (prin cel rus al lui Diaghilev şi prin cel suedez), opera, oratoriul, music-hall-ul, toate au influenţat hotărîtor dezvoltarea artei scenice, dar, în ultimă instanţă, şi a dramaturgiei propriu-zise. Mă gîndesc aici nu numai la Jean Cocteau, personalitate ce a izbutit să realizeze fuziunea tuturor artelor, dar şi la ceilalţi autori ai vremii, de la Jean Anouilh la Jean Sarment.

Dar oricît de strălucitoare ar fi fost luminile music-hall-ului şi oricît de fastuoase montările operetei vieneze, care cunosc în anii marii crize o revenire spectaculoasă, cum este celebra montare de la Mogador, cu *Hanul la Calul Bălan*, din 1932, oricît de mare ar fi fost atracţia revistei, nici animatorii, nici dramaturgii, nici publicul nu credeau că gloria teatrului a apus.

Această avalanşă de frivolitate n-a minat căutările adevăraţilor oameni de teatru, culminînd cu marile momente ale dramaturgiei franceze dintre cele două războaie. De aceea, chiar atunci cînd ruinile războiului mai fumegau încă, dramaturgii francezi întrezăreau căile care să rupă definitiv cu frivolitatea teatrului dinaintea furtunii. Dacă astăzi puţini îşi mai amintesc de Lenormand şi Crommelynck [1], dacă *Le*

[1] O ediţie din Crommelynck în mai multe volume începe să fie tipărită la Gallimard.

Cocu magnifique, *Le Simoun*, *Les Ratés* înseamnă pentru mulţi numai nume sau simple exemplificări ale unor montări celebre, toate au reprezentat la vremea lor momente salutare ale unei dramaturgii cu implicaţii în adîncurile fiinţei omeneşti, ce nu se limitau la „suferinţele" soţilor şi amanţilor părăsiţi. E drept, strigătul unui critic precum René Doumic în 1915, la cea dintîi reprezentaţie a piesei lui Sacha Guitry *La Jalousie* („Franţa nu doreşte să ştie dacă domnul Blondel este sau nu încornorat"), rămăsese — aşa cum ne atestă marii critici ai timpului — fără ecou. Dar cînd *Le Cocu magnifique* al lui Crommelynck vede lumina rampei în 1921, datorită lui Lugné-Poe, un critic putea să exclame triumfător : „Cu *Le Cocu magnifique*, Crommelynck anunţă o generaţie care scotoceşte în propria sa inimă în loc să scotocească prin lenjeria murdară a «lumii mari»" [1].

Piesa reprezentată de 20 000 de ori a revenit din nou pe afiş în 1945, cînd Thierry Maulnier a spus : „una din foarte rarele opere dramatice ale timpului nostru care pot să reziste schimbărilor de stil şi modelor". Reluarea (în 1969) a piesei la teatrul Hébertot nu a mai fost întîmpinată cu acelaşi entuziasm, fiind considerată din aria „celui mai rău simbolism şi de o preţiozitate fals ţărănească, ce pare definitiv irecuperabilă" (Matthieu Galey, în *Nouvelles littéraires*, 13 februarie 1969). Dar poate mai mult decît Crommelynck, Lenormand avea să marcheze un moment hotărîtor în evoluţia dramaturgiei franceze de după război. Thibaudet (vezi *Histoire de la littérature française*, Editions Stock, p. 563) conferă lui Lenormand un loc de primă importanţă în istoria teatrului francez, socotindu-l drept cel care „a transpus ideile pe scenă cu o inteligenţă onestă şi pasionată... Decupajul său pe tablouri seamănă mai mult cu cel al romanului decît al

[1] *Encyclopédie du Théâtre contemporain*, vol. II, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

teatrului şi nu înlesneşte succesul pieselor sale. El joacă cu îndrăzneală pe scenă un rol de romancier psiholog şi psihanalist, pe care istoricul de teatru îl va reţine poate mai mult decît publicul obişnuit." Dacă Thibaudet dădea cea mai succintă şi elocventă definiţie a măririi şi decăderii lui Lenormand şi a locului său în perspectiva timpului, nu-i mai puţin adevărat că atît cel ce a scris *Le Cocu magnifique*, cît şi autorul piesei *Le Simoun*, dacă n-au deschis drumuri noi în teatru prin propriul lor talent, au indicat noi posibilităţi, colportînd două direcţii fundamentale, una provenind din domeniul teatrului însuşi, şi anume opera lui Pirandello, cealaltă din al medicinei : teoriile lui Freud. Critica şi istoriografia franceză au stabilit un deplin acord în ce priveşte influenţa hotărîtoare a lui Pirandello asupra dramaturgiei dintre cele două războaie mondiale. Reprezentat pentru prima oară pe o scenă pariziană în anul 1922 de Dullin (*Voluptatea onoarei*, la Théâtre de l'Atelier), Pirandello îşi va începe cu adevărat marea sa carieră franceză un an mai tîrziu, cu *Şase personaje în căutarea unui autor*, montată de compania soţilor Pitoëff, pe scena teatrului „Champs-Elysées", cu Michel Simon. Atît de profundă a fost revelaţia dramei pirandelliene, încît cel mai avizat istoric al teatrului dintre cele două războaie, Pierre Brisson, care a emis judecăţile definitive asupra acestei perioade, a putut spune : „Cele şase personaje marchează o dată, făcînd să îmbătrînească brusc repertoriul prin care se trăia încă". Fără îndoială, dacă influenţa lui Pirandello s-ar fi restrîns numai la opera celor doi autori amintiţi mai sus sau la cea a lui Jean Sarment şi Marcel Achard, ar fi încă prea puţin. Pentru că, după noi, influenţa lui Pirandello capătă adevăratele sale dimensiuni dacă ne gîndim la relevaţiile pe care le-a prilejuit, punînd în lumină ciudatele şi fascinantele adîncimi ale sufletului omenesc. Pierre-Henri Simon spune

Scanned with OKEN Scanner

în acest sens despre teatrul anilor douăzeci : „Marea cotitură a teatrului către un nou domeniu care nu trebuie să fie acela al conştiinţei clare şi al nuanţelor psihologice, ci al zonelor misterioase ale sufletului, sugerate analogic, această cotitură se face la început mai puţin prin dramaturgii francezi, decît prin cei străini, şi în special prin Pirandello“ [1]. Că şocul a fost neobişnuit ne-o dovedeşte reacţia oamenilor de teatru, ce nu pretutindeni a fost atît de entuziastă. E cazul lui Camil Petrescu, care îl apropia pe Pirandello de... Sardou („de la Sardou credem că n-a existat unul mai abil, mai mare trăgător de sfori teatrale“) şi îşi încheia o cronică publicată în 1926 : „Oricum, ideea piesei rămîne mediocră, iar interesul spectacolului cade în sarcina regizorului şi a trupei“.

Şi cu toate acestea, putem vorbi de o adevărată revoluţie, pe care apariţia teatrului său a produs-o în lume, determinînd o excepţională ecloziune a straturilor ascunse ale sufletului omenesc.

Dar Freud ? Istoria ştiinţei este de acord în ceea ce priveşte precara cunoaştere a freudismului în Franţa pînă în preajma primului război mondial. Dar de atunci, o dată cu răspîndirea operei sale în lumea întreagă, şi nu numai în ţările de limbă germană, teoriile sale încep să preocupe din ce în ce mai mult scriitorii. Bineînţeles, în istoria teatrului francez contemporan nu se pot semnala convertiri spectaculoase la teoriile lui Freud, iar Paul Surer [2] citează cuvintele lui Lenormand care a cunoscut şcoala freudiană abia spre 1918, cînd dramaturgul francez „explorase deja misterele subconştientului“ : „Ceea ce poate să-mi rămînă de la Freud sînt aceste două puncte : credinţa în semnificaţia reală a lumii viselor..., credinţa în importanţa manifestărilor afective

[1] Pierre-Henri Simon, *Théâtre et Destin*, cap. *Plaisir et valeur du Théâtre*, p. 24.

[2] Paul Surer, *Teatrul francez contemporan*, S.E.D.E.S., 1954, traducere românească, E.L.U., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

ale primei copilării". Dar, ca și în cazul lui Pirandello, și influența lui Freud cred că nu poate fi urmărită în primul rînd și numai în detaliile cutărei opere, deoarece ecouri directe ale freudismului vom întîlni nu numai la Lenormand sau la Bourdet, de pildă în *La Prisonnière*, sau chiar la Jean Anouilh, și gîndul mă duce către *La Sauvage*, ci mai degrabă într-un climat, într-o întreagă stare de spirit pe care școala vieneză a propulsat-o. Se restrînge perimetrul acestei influențe numai la avangarda literară ?

Aici răspunsul nu poate fi dat prin afirmații și negații definitive, deoarece cu acest prilej ne apropiem de una din categoriile cele mai disputate cu privire la teatrul francez contemporan. Și anume existența sau inexistența tragicului. Una din cărțile care au stîrnit un mare interes în ultimii ani a fost *Moartea Tragediei* de George Steiner [1]. Autorul pornește de la premisa că tragedia antică sau cea din epoca elisabetană a fost nu numai reflexul unor realități istorice obiective, ci izvora mai mult dintr-o mitologie a vremii. „Poetul dramatic — spune Steiner — se bizuia pe existența unui teren comun : un fel de pact de bună înțelegere se încheiase înainte între el și societatea timpului său. Teatrul shakespearian se bizuie pe o previziune comună, așa cum muzica clasică se bizuie pe adeziunea publicului la convenția intervalului în gama temperată." Dar, își urmărește mai departe autorul ideea : „cînd artistul trebuie să fie arhitectul propriei sale mitologii, timpul este împotriva lui". De aceea, reapariția mîturilor antice într-o perspectivă modernă (și aici autorul răsunătorului eseu include piesele lui Cocteau, Anouilh, Giraudoux, Sartre, Gide etc.) nu mai are nici grandoarea, nici adevărul tragediei autentice. Și aceasta, deoarece : „Una din

[1] *La mort de la Tragédie*, ediția engleză, în 1961, la New York. Traducerea franceză, în Editions du Seuil, 1965 ; citatele noastre sînt date după ediția franceză.

Scanned with OKEN Scanner

descoperirile importante ale spiritului modern a fost de a vedea că fabulele antice puteau fi interpretate în lumina psihanalizei și antropologiei...“ Mai mult, „încercînd să dea o turnură nouă fabulei antice, piesa modernă tinde să-i distrugă semnificația“. Fără îndoială că George Steiner are dreptate cînd spune că „mitologia teatrului grec era expresia unei imagini totale și tradiționale asupra vieții“. E drept, spiritul înclinat mai ales spre parodie al lui Cocteau nu va păstra rigorile adevăratei tragedii. O tendință de persiflare, de tratare în deriziune, de accentuare a elementelor senzuale este vădită nu numai la Cocteau, dar și la Giraudoux. La nici unul din autorii enunțați mitul antic nu este reluat *ad litteram*. Dar nici nu este interpretat sau parodiat în maniera lui Offenbach. Mai precis : nu trebuie să facem confuzia între spiritul persiflant de la sfîrșitul secolului, și încercarea de a afla explicații și corelații moderne unor mituri. Albert Camus, în cunoscuta sa conferință *Sur l'avenir de la tragédie* [1], crede, dimpotrivă, că omenirea trăiește acum o adevărată vîrstă tragică : „cu aceleași arme cu care a respins fatalitatea, și-a croit un destin ostil. După ce și-a făcut un idol din domnia omului, omul se reîntoarce împotriva acestui idol. El protestează mereu, războinic și derutat, în același timp hărțuit poate, între speranța absolută și îndoiala definitivă. El trăiește deci într-un climat tragic. Aceasta este și explicația pentru care tragedia vrea să renască.“

În timp ce George Steiner considera că singura excepție o reprezintă *Antigona* de Anouilh, Camus crede că : „ceea ce putem constata în renașterea dramatică franceză, de exemplu, sînt unele tatonări în această direcție. Autorii noștri dramatici se află în căutarea unui limbaj tragic.“ Acest limbaj tragic Camus îl exemplifică prin opera unor autori ca Mon-

[1] Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles, N.R.F.*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1699—1709.

Scanned with OKEN Scanner

therlant, Claudel, Giraudoux, la care trebuie însă adăugat teatrul lui Anouilh, nu numai prin *Antigona*, ci și prin *Ciocîrlia*, iar după cel de al doilea război mondial, teatrul lui Camus și Sartre.

Dar, în fond, tragicul în teatrul contemporan nu mai poate fi privit numai din perspectiva vechii definiții privitoare la legitimitatea ambelor forțe aflate în conflict. Și aici Albert Camus are dreptate. Tragedia omului de astăzi nu mai este de aceeași esență cu tragedia antică. De aceea, aș spune că în afara unor mari excepții (*Din jale se întrupează Electra*, în primul rînd), adevărata tragedie modernă nu este cea care pornește de la temele antice, inoculîndu-le perspectiva freudiană. Este cea în care prinde viață ciocnirea între om și tot ceea ce îi este ostil. Dar o asemenea schemă nu ne duce cu gîndul spre melodramă ? Nu, deoarece după cum prea bine se știe, categoriile morale ale melodramei sînt net delimitate în bine și rău. Tragedia modernă prin Sartre, Camus, Eugen Ionescu și Beckett, deci chiar prin „ultima avangardă", refuză încă aceste categorisiri simpliste și are în vedere dialectica etapelor de înălțare și prăbușire, de credință și tăgadă, de elevație și apostazie. Și aici se află una din sursele tragicului modern ; nu numai în confruntarea exterioară între om și destin, între om și cei potrivnici, dar în însăși mărirea și decăderea lui, generată de aceste confruntări cum istoria nu a mai cunoscut altele. Pentru că ceea ce accentuează tragismul este faptul că aceste circumstanțe exterioare pun în lumină umbrele și zgura sufletului omenesc : frica (la Sartre), lașitatea (la Eugen Ionescu), nimicnicia (la Camus) și cîte alte tare sufletești care irump atunci cînd omul nu mai poate riposta presiunii forțelor exterioare. Odată ajunși aici, nu putem omite aspectele esențiale ale tragediei moderne, monstruozitățile pe care le declanșează tot ce are mai abject sufletul omenesc. Prin dramaturgia lui François Mauriac, dramaturgia „îngerilor negri", această sete de devorare pînă la ultimele

consecinţe, această dorinţă de dominare pînă la anihilarea celuilalt ia formele cele mai atroce, întrecînd prin rafinament şi tenacitate lumea personajelor lui Strindberg. Aici ne apropiem în fond de schema tipică a tragediei, deşi autorii amintiţi (în afară de Sartre) nu reiau vechile conflicte sau personaje. Deci moartea tragediei nu poate fi luată în consideraţie ca o realitate estetică.

Jean-Marie Domenach, autorul recentului eseu *Le retour du Tragique* [1], numeşte teatrul tragic al epocii noastre „infra-tragedie", considerînd că multe din evenimentele lumii actuale, printre care „frica omului în faţa potenţialului de ucidere generat de geniul lui tehnic, creează în Occident, pentru prima dată după trei secole, o stare de spirit propice tragediei, dar nu tragedia însăşi". Situat între părerile lui Camus şi Steiner, Jean-Marie Domenach află totuşi adevărata tragedie în piesele lui Ionescu şi Beckett : „Plasîndu-se în afara dezbaterii clasice asupra omului, în afara psihologiei, renunţînd la orice semnificaţie preconcepută, atacînd coerenţa eroului şi a limbajului, restituie o imagine hidoasă şi grotescă, pe care o calchează după realitatea noastră cotidiană, producînd această revelaţie arzătoare, insuportabilă, care face parte din categoria tragediei. Deoarece, dacă privim mai îndeaproape, aflăm în teatrul nihilismului cea mai mare parte din elementele constitutive ale tragediei, dar răsturnate." Desigur, autorul are dreptate susţinînd că întrebările pe care le sugerează noul teatru nu sînt acelea ale tragediei antice : „ce sens, ce greşeală, ce raţiune", ci „cum pot avea un sens" etc. Mai mult decît cei doi autori citaţi mai înainte, Jean-Marie Domenach stabileşte un raport între evoluţia vieţii moderne sub toate aspectele ei şi ideea de tragedie : „Astfel, ca şi în epoca greacă, omul este o pradă. Nu pentru zei, ci pentru o fatalitate ce se creează pornind de la obiectele ce ne aservesc pe măsură ce

[1] Editions du Seuil, 1967, colecţia „Esprit".

Scanned with OKEN Scanner

sporește nevoia pe care o avem de ele. Fiindcă acesta este paradoxul : cu cît produsele tehnicii acoperă pămîntul, cu atît mai puțin omul își recunoaște imaginea, mărturia prezenței lui în lume."

Așadar, ideea de „climat tragic" enunțată de Camus trebuie lărgită și inclusă în ea depersonalizarea individului, noțiune relevată drept una din sursele actuale ale tragicului. Teatrul absurdului, prin conștiința pe care a dat-o omenirii occidentale cu privire la această nouă situație a sa, poate constitui una din expresiile tragicului contemporan. Nu singura și poate nu cea mai tipică, deoarece adeseori eroul acestui teatru este un erou grotesc. Dar o asemenea prespectivă asupra literaturii absurdului poate fi pusă în discuție. Cred că în formulele teatrului clasic, Paul Claudel și Montherlant au acordat o nouă demnitate artistică tragediei, noblețea unei frămîntări pe planul superior al ideilor. Acesta este și sensul dramaturgiei lui Paul Claudel. Impregnată de o concepție catolică asupra lumii, pornind de la ea și justificînd-o, opera lui Paul Claudel o depășește însă într-o viziune umană superioară, bazată pe cultul valorilor morale, al luptei împotriva a tot ceea ce mărturisește preocuparea exclusivă pentru viața materială.

Discuția noastră ajunsă la acest capitol trebuie să țină seama de două coordonate esențiale. Mai întîi, faptul că și dramaturgia se înscrie în tendința generală a literaturii franceze pe care am numi-o *moralistă*. De aceea, cum observa și criticul Harold Clurman, teatrul francez dramatizează idei mai degrabă decît întîmplări, de aceea filozofia unei piese nu rezultă din observația lumii înconjurătoare, ci din reflecție (Harold Clurman, *Lies like truth,* New York, 1958, p. 206). Într-adevăr, teatrul tragic francez contemporan nu pornește de la realitatea percepută în detaliile ei imediate, de o concretețe ce merge adeseori pînă la confundarea cu însăși viața, cum se întîmplă la un Wilder, Tennessee Williams, Miller,

Scanned with OKEN Scanner

Pinter, ci este mai degrabă un teatru al interogației tragice, o meditație asupra condiției umane. De aceea, criticii americani cred că teatrul francez definește omul „în termeni metafizici și în afara instituțiilor omenești" (Jacques Guicharnoud, *Modern French Theater*, revised edition ; New Haven and London, Yale University Press, 1967). Părerile celor ce privesc „din afară" teatrul francez concordă în această direcție : tragedia omului contemporan nu este legată în teatrul francez al ultimilor treizeci de ani și chiar mai înainte de împrejurările unei vieți sociale, înscrise într-un spațiu și într-un timp concret, ci tinde spre absolut. Fapt evident mai ales o dată cu apariția ideii de absurd în teatru, cînd legăturile cu contingentul s-au pierdut, tragismul fiind pentru Eugen Ionescu, de pildă, o formă a comicului : „Pentru unii, tragicul poate părea, într-un anumit sens, reconfortant, deoarece, dacă vrea să exprime neputința omului învins, sfărîmat de fatalitate, tragicul recunoaște în același timp realitatea unei fatalități, a unui destin, legi activînd asupra Universului, de neînțeles cîteodată, dar obiective. Și această neputință umană, această inutilitate a eforturilor noastre, poate de asemenea, într-un sens, să ne pară comică." Și mai departe Ionescu consideră că dramele sale sînt în fond „pseudodrame" sau „farse tragice", deoarece comicul este tragic, iar tragedia omului derizorie. De aceea, așa cum mărturisește în *Victimele datoriei*, a încercat „să înece comicul în tragic", iar în *Scaunele*, „tragicul în comic" sau „să supună comicul sau tragicul pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă" (*Notes et contre-notes*, ed. cit., p. 61). L-am citat aici pe Eugen Ionescu nu numai pentru a demonstra extrema limită a refuzului de a accepta astăzi puritatea genurilor. Ideea sa este interesantă mai cu seamă deoarece o dată cu ea teatrul modern respinge ideea măreției tragicului, sensul nobil al luptei cu destinul, cu forțele potrivnice. Omul față în față cu ceea ce i se opune, omul înfrînt devine pretext de deriziune comică, nici cel puțin de

Scanned with OKEN Scanner

compasiune. Dar chiar dacă facem abstracţie de teatrul absurdului şi revenim la fluxul continuu al dramaturgiei franceze, vom observa că elementul tragic se întruchipează mai ales în eroi şi evenimente fie ale antichităţii (Montherlant, Camus, Anouilh), fie ale evului mediu (Claudel, Montherlant, Anouilh). De fapt, teatrul francez contemporan nu-şi propune să dea imaginea tragică a omului ca urmare a tuturor modificărilor intervenite în structura socială şi morală a societăţii franceze şi a omenirii în general. „Maşina infernală" (ce dă titlul piesei lui Jean Cocteau), al cărui resort „se derulează cu încetul de-a lungul unei vieţi", este destinul, „una din cele mai perfecte maşini construite de zeii infernali pentru nimicirea matematică a unui muritor". Şi în *Antigona* lui Anouilh, şi în *Războiul civil* al lui Montherlant se dezvoltă de fapt idei şi atitudini general umane care sînt subliniate de cor în final. Tragismul este unul de natură eternă, întruchipat în prototipuri şi care au o reverberaţie ce depăşeşte limita de spaţiu şi de timp. În timp ce teatrul de bulevard, ca de altfel întreg teatrul liric şi sentimental a întruchipat situaţii, conflicte, tipuri reprezentative franceze, în timp ce comedia s-a hrănit mereu din cronica socială, morală, mondenă, cu rare excepţii drama şi tragedia (teatrul lui Mauriac) au trecut dincolo de graniţele imediatului. Se poate obiecta faptul că în piesele lui Ionescu personajele, chiar dacă nu au o identitate socială sau profesională definită, sînt legate totuşi de o anume civilizaţie tehnică, mărturisesc spaima în faţa unei anume ideologii, cu care s-au făcut chiar identificări. Izvorul pieselor lui este net contemporan ; ele arată neajunsurile maşinismului, ale civilizaţiei de consum, precum şi neputinţa omului de a domina forţele ce îi sînt ostile. De asemenea, ca în tot teatrul absurdului, Ionescu pune în cauză nu o ţară sau alta, nu o societate sau alta, ci *omul, condiţia umană* în societatea de astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Contribuie la această structurare și faptul, observat de mai mulți critici, că teatrul francez contemporan „nu a fost legat de istoria națională" (Jean Claude Marrey : *Les dramaturges français contemporains devant l'histoire*, în *Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, C.N.R.S., 1967). Cel de al doilea război mondial a inspirat ca opere de răsunet doar *Morți fără morminte* a lui Sartre și *Nopțile mîniei* a lui Salacrou. E drept, Adamov a mai dat în acest răstimp *Primăvara 71*, episod al Comunei din Paris, sau Jean Gênet, *Paravanele*, inspirată din evenimentele luptelor din Algeria. Armand Gatty excelează în dramatizarea unor episoade istorice (Sacco și Vanzetti), sau ale unor probleme politice contemporane, ca Vietnamul, Spania etc. Oricum, față de producția romanescă inspirată de cele două războaie, literatura dramatică franceză găsește și alte modalități decît reflectarea directă a seismelor prin care trecuse țara.

Cele cîteva coordonate pe care am încercat să le extragem aici nu reprezintă etape istorice încheiate, ci fenomene care în linii mari și în formule artistice insolite, uneori, alteori numai derutante, sînt și astăzi viabile. Viabile mai ales pentru că toate laolaltă, în interdependența și lupta lor dialectică, alcătuiesc nu numai problematica dramaturgiei franceze, ci a omului însuși, privit ca o ființă totală, ce reface de-a lungul existenței toate întrebările și toate frămîntările universului. De fapt, aceasta este sensul cel mai înalt al dramaturgiei franceze contemporane, care, chiar dacă ne-a dat manifestele și întruchipările artistice ale absurdului, nu a ieșit din matca ce i-a conferit-o noblețea și generozitatea. Iar ceea ce mi se pare semnificativ e faptul că un „fenomen de ruptură", cum a și fost inițial teatrul absurdului, intră acum, prin opera recentă a unora din apostolii săi, pe făgașul dramaturgiei franceze, pe care nu a minat-o și nu a dezagregat-o. I-a

Scanned with OKEN Scanner

conferit doar o nouă dimensiune, fără de care înțelegerea acestui fenomen care este teatrul francez contemporan nu ar fi cu putință. Teatrul francez contemporan, înțelegînd prin el atît dramaturgia, cît și arta scenică, a cunoscut timp de cinci decenii o vitalitate niciodată diminuată. El constituie, prin opere de permanent răsunet uman și artistic, prin neîncetata prefacere și devenire, prin influența exercitată asupra lumii întregi, o garanție.

Scanned with OKEN Scanner

Portrete contemporane

Scanned with OKEN Scanner

Eram student în primul an al Facultăţii de filologie din Bucureşti, cînd, într-o vineri de la începutul lunii octombrie, am trăit cea mai profundă emoţie a tinereţii mele universitare : întîlnirea cu Tudor Vianu. Îmi amintesc şi acum, după ani de zile, acele clipe, şi totul reînvie aidoma, fără ca vreun amănunt să se fi şters din amintire. Şi sala amfiteatrului Odobescu de la parterul facultăţii, plină pînă la refuz de studenţi dornici să-şi ocupe în acea zi mai devreme locul în bancă, şi soarele ruginiu de toamnă ce-şi mai trimitea ultimele raze peste clădirea Institutului de arhitectură, şi clipa în care ne-am ridicat în picioare întîmpinînd pe cel ce avea să ne fie mai mult decît un profesor în înţelesul obişnuit al cuvîntului : un model de comportare etică, de probitate intelectuală, de echilibru sufletesc şi modestie. Am înţeles toate acestea chiar din primele ore de curs, cînd mulţi dintre noi au rămas cu condeiul deasupra hîrtiei, neştiind dacă trebuie să înregistrăm ceea ce spunea profesorul sau să urmă-

Scanned with OKEN Scanner

rim lecţia ca pe un model de gîndire logică şi de claritate ireproşabilă. Pentru că Tudor Vianu a fost un adevărat profesor şi fără îndoială unul din cei mai de seamă slujitori ai catedrei din această ţară, înscriindu-şi numele alături de acelea ale lui Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Ion Cantacuzino, Rădulescu-Motru. Totul în fiinţa lui — din momentul în care, cu cîteva cărţi şi foi de hîrtie în mînă, intra în sala de curs şi pînă la ultimul cuvînt ce ni-l spunea la ieşire — vădea respectul faţă de învăţămînt, privit ca un ceremonial desfăşurîndu-se cu rigoarea cuvenită. Solemnitatea lui nu era de natură exterioară, şi cînd l-am cunoscut mai îndeaproape pe Tudor Vianu ne-am dat seama că el nu-şi îngăduia niciodată să vorbească despre cultură altfel decît cu gravitatea pe care ţi-o conferă răspunderea de a fi purtătorul unor bunuri spirituale. De aceea, nici în sala de curs, nici în studiile de largă respiraţie, nici în articolul aşternut sub impresia momentului nu vom întîlni la Tudor Vianu aprecieri extravagante, cochetării.

De aceea, generaţii de studenţi au fost fascinaţi de personalitatea lui Tudor Vianu, în mod paradoxal, nu prin jerbele verbale, nu prin frenezia dezlănţuită cu orice preţ, nu prin scînteile aruncate ostentativ. Am fost impresionaţi de gîndurile sale adînci, expuse fără emfază, fără obsesia originalităţii. Pentru că în concepţia lui, originalitatea implica răspunderea pe care orice judecată asupra artei trebuie s-o aibă. De cîte ori nu spunea că încă n-a verificat o ipoteză, că încă nu ştie de partea cui este dreptatea în cutare controversă, deoarece n-a parcurs încă toate ipotezele pro şi contra ! Şi atunci se abţinea să facă aprecieri improvizate sau subiective. Era partizanul — şi niciodată nu obosea să ne recomande această atitudine — cercetării la izvoare (*„ad fontes“*, cum sublinia). Era un exemplu de probitate ştiinţifică şi nimic nu-i displăcea mai mult decît informaţia „după ureche“, frazele „prinse din vînt“, operele rezumate după istorii literare,

Scanned with OKEN Scanner

documentația pe care n-ai realizat-o singur. De aceea, nu toți l-au iubit și de multe ori a fost socotit tipul profesorului care sistematizează și transmite cunoștințe conform unor izvoare livrești. Dar cu nobilă consecvență Tudor Vianu a continuat să-și desăvîrșească opera vastă, răsfirată în numeroase domenii : estetica, istoria literaturii universale și românești, filozofia, istoria artei, stilistica — toate concepute într-o viziune unitară, aceea a filozofiei culturii, contribuția lui fiind pe acest tărîm hotărîtoare. A dat lucrări fundamentale, bazate toate pe o cercetare adîncă, sistematică a ceea ce a fost înaintea lui, din care au rezultat atîtea idei noi, atîtea definiții și asociații definitive asupra fiecărui sector pe care l-a abordat. E drept, în deducțiile sale Tudor Vianu înainta cu prudență, nu sfărîma etape și mai ales nu afirma nimic fără să aibă probe concludente. Dar ceea ce spunea căpăta prin toate aceste daruri girul deplinei și temeinicei seriozități. Pasiunea cercetării, permanenta învestigare a surselor n-au făcut din Tudor Vianu un istoric al culturii arid și închistat. Să nu uităm că el este fondatorul esteticii românești ca disciplină sistematic și modern constituită, că, datorită monumentalei sale cărți apărută în 1935, estetica a căpătat la noi conștiința de sine prin supunerea la un examen critic a părerilor esențiale, exprimate pînă atunci pe acest tărîm. Și să nu uităm că prin Tudor Vianu proza românească a fost pentru prima oară privită în evoluție din perspectiva valorilor artistice. Amîndouă aceste direcții — cercetarea istorică riguroasă și evaluarea estetică a fenomenului artistic — au dat interpretărilor lui Tudor Vianu o temeinicie care face din ele unele dintre cele mai prețioase momente ale gîndirii noastre estetice.

Toate acestea se cunosc din cărțile scrise în cursul unei vieți dăruită cu pasiune muncii, în cursul unei vieți în care fereastra odăii sale de lucru a rămas luminată pînă tîrziu în

Scanned with OKEN Scanner

noapte. Cei care l-au cunoscut și i-au fost elevi, cei care au avut prilejul să fie în apropierea lui își dau seama că în miile de pagini ale cărților sale se răsfrîngea și sufletul unui om ales, al unui om ce a iubit cultura nu ca pe o profesie, ci ca pe o componentă a personalității noastre. Îl văd și acum în orele de curs și de seminarii, citindu-ne cu vocea lui baritonală un fragment din opera scriitorului despre care ne vorbise mai înainte, supunînd textul unei radiografii stilistice, pentru a extrage sensurile ce defineau lucrarea, conferindu-i o individualitate în contextul culturii universale și naționale. De la o figură de stil, Tudor Vianu ajungea, printr-o deducție de mare precizie științifică, să dea cea mai exactă situare în timp și spațiu unei opere și unui autor.

Era o fire distinsă, de o extremă urbanitate : urmărea la fiecare din studenții săi procesul gîndirii, zvîcnetul unei idei, o părere personală. Cum aș uita cel dintîi examen cu Tudor Vianu, desfășurat cu solemnitatea cuvenită adevăratei vieți universitare, dar în timpul căruia profesorul părea că discută de la egal la egal cu elevul, interesîndu-l tot ceea ce afirma acesta, toate gîndurile și toate ipotezele lui.

Tudor Vianu și-a înțeles activitatea la catedra universitară ca pe o misiune în slujba ideilor umanismului, a valorilor autentice ale culturii, a ceea ce geniul omenesc a creat mai prețios. Iar între acestea, Tudor Vianu așeza la loc de cinste cultura românească. De nenumărate ori în timpul orelor de curs urmărea filiația unei idei, a unui motiv sau a unui procedeu literar pe planul culturii universale, oprindu-se apoi cu satisfacție la exemple culese din literatura noastră, subliniind noutatea pe care scriitorii români au adus-o în contextul culturii universale.

Am învățat de la el să ne iubim cultura națională, să încercăm un sentiment de mîndrie ori de cîte ori pomenim nume și opere românești, să fim pătrunși de încrederea în geniul

Scanned with OKEN Scanner

poporului nostru, despre care totdeauna Tudor Vianu vorbea cu înfiorată emoţie.

A fost şi un model de conştiinţă profesională. Cursurile, conferinţele publice erau rezultatul unor zile îndelungi de pregătire, chiar dacă subiectul nu era nou pentru dînsul. Cînd avea de gînd să redacteze un articol, ne mărturisea că începea prin a reciti operele esenţiale, revăzînd tot ce ţinea de subiect cu cea mai mare atenţie.

S-a stins liniştit şi demn acum trei ani, într-o noapte de mai, cu acea seninătate a anticilor pe care îi admira atît, fiind şi în clipele dinainte de moarte în deplin acord cu întreaga sa viaţă şi operă. Atunci l-am plîns nu numai ca pe unul din marii oameni de cultură ai ţării, l-am plîns ca pe un adevărat mentor spiritual fără îndemnul căruia nu-ţi poţi concepe viaţa, l-am plîns şi pentru că pleca prea devreme, căci Tudor Vianu nu-şi măsura vîrsta cu anii, ci cu necontenita dăruire creatoare.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru mai multe generaţii, Perpessicius a fost mai înainte de toate îndrăgostitul pătimaş al cărţii, omul care cu o supremă înţelepciune n-a găsit bucurie mai mare decît în satisfacţiile inegalabile ale lecturii. De aceea, l-am avut înaintea ochilor ca o pildă şi de aceea mulţi dintre noi l-au invidiat. Fiindcă a ştiut încă din tinereţe să afle în pagina de carte preţul vieţii şi în dăruirea înţelepciunii culeasă de acolo — sensul ei. Pentru el, treptele anilor au fost însemnate de tomurile citite şi de ceea ce a notat pe marginea lor cu pasiunea vechilor cronicari. Pe răbojul vremii, cele mai multe cărţi din cîte literatura română a cunoscut din 1923 şi pînă acum îşi au însemnată vîrsta de menţiunile lui Perpessicius, deoarece bucuria lecturii despre care am vorbit n-a însemnat voluptate egoistă a omului care se retrage în acest univers mirific, aşezînd între el şi cei din jur meterezele volumelor. Dimpotrivă, pentru Perpessicius, lectura a însemnat principala modalitate a dialogului cu lumea, şi dacă menţiunile sale

Scanned with OKEN Scanner

critice sînt indispensabile pentru înţelegerea a patruzeci de ani de viaţă literară românească, dacă reprezintă o imensă bibliografie critică, ele sînt în acelaşi timp şi un adevărat jurnal în care o personalitate marcantă a culturii noastre s-a destăinuit săptămînă de săptămînă. De aceea, dacă vrem să-l cunoaştem cu adevărat, mai întîi aici va trebui să-l căutăm. Pentru unii, Perpessicius a fost tipul criticului blajin, care n-a sfărîmat idoli, care n-a apărut în arena literelor ca un iconoclast, care n-a avut crisparea negării şi voluptatea demitizării. E adevărat, omul acesta de o delicateţe aproape feminină, în fapte, în gesturi, în vorbe, omul acesta care întruchipează poate tot ce este ales în fiinţa omenească, şi-a înţeles meseria de critic din această perspectivă.

Pentru el, răsplata cea mare a zilelor şi nopţilor petrecute deasupra cărţilor a fost detectarea grăuntelui de talent, aflarea acelor promisiuni care vor deveni certitudini. Dar dacă îi recitim astăzi „menţiunile", vom observa că ochiul critic n-a adormit niciodată, că în fraza sa învăluită în mierea expresiei aflăm cît şi cînd trebuie acidul care, chiar dacă nu produce răni mortale, nu trece fără să lase urme. Obişnuiţi cu eleganţa stilului critic, cu farmecul său (cum pe bună dreptate spunea Const. Ciopraga), cu blîndeţea observaţiilor sale, am uitat că Perpessicius a fost şi un mînuitor iscusit şi abil al pamfletului. Dar pamfletul său nu reprezintă expresia unei atitudini vindicative, ci este atributul inteligenţei neadormite şi neconformiste. Poetului suav ursitoarele i-au tors în caierul de mătase al versului şi firele ironiei sensibile mai cu seamă la spectacolul ridicol al vieţii.

Aşa l-am cunoscut pe omul acesta, ce şi-a răsfrînt în cărţi sufletul, pe omul căruia vîrsta nu i-a diminuat nimic din amplitudinea vibraţiei în faţa frumosului. Fervoarea şi dăruirea sa sînt specifice tinereţii.

Aşa l-am cunoscut, şi deşi anii au trecut peste el şi peste noi, Perpessicius ni se pare şi astăzi, cînd îm-

Scanned with OKEN Scanner

plineşte trei sferturi de veac, cu sufletul nealterat de rugina blazării. Şi dacă nu l-am şti, dacă nu l-am întîlni, nu ne-am putea închipui că arată altfel decît cum arăta în fotografia din anii studenţiei publicată de George Călinescu în *Istoria literaturii române...*, adică un adolescent naiv, cu alură romantică.

Pentru noi, Perpessicius a fost şi este editorul lui Eminescu, omul care a avut cutezanţa, ce-l aşază alături de spiritele cele mai îndrăzneţe ale ţării noastre, să dea românilor imaginea adevărată a adevăratului Eminescu. Şase tomuri ce fac podoaba culturii noastre sînt rodul unei trude migăloase de fiecare zi, timp de trei decenii. A ridicat asemenea unui meşter din Renaştere un monument care impune dăruire şi uitare de sine, jertfă pe care nici o avuţie din lume nu o poate răsplăti.

A mers cu tenacitate eroică înainte. Aşa l-am cunoscut în cea de-a doua lună a toamnei lui 1950, cînd am păşit pe poarta Bibliotecii Academiei şi cînd în sala de sus l-am întîlnit pe cel ce se identifica de cîteva decenii cu însăşi acest lăcaş al spiritualităţii româneşti. Care a fost casa lui ? Aceea către care se îndrepta în fiecare zi la ora prînzului, cu autobuzul 47, luat de la colţul Căii Victoriei cu Nuferilor, aşteptînd zi de zi printre zecile de oameni, fie vară, fie iarnă ? Sau Biblioteca Academiei ? A scris despre această instituţie cele mai patetice pagini, ce niciodată nu vor fi egalate după cum nu cred să fie egalată vreodată dăruirea şi fervoarea lui, pentru că nu cred că altcineva o să mai dovedească eroismul său, acea putere de a renunţa şi de a nu fi decît al cărţii şi al filei de manuscris.

Pentru noi, Perpessicius este şi autorul a numeroase alte exegeze, a unor ediţii critice de nepreţuită valoare (să ne gîndim numai la ediţia Mateiu Ion Caragiale), este cel care ne-a dat judecăţi critice, peste care nu putem trece, asupra

Scanned with OKEN Scanner

mai tuturor autorilor noştri clasici. Din filele scrise de el se alcătuieşte o vie istorie a literaturii române. Şi cînd aşteptata ediţie a operelor sale va deveni o realitate, cînd ceea ce a scris acest om fără alt ţel în viaţă decît slujirea scrisului românesc, ne va fi pe deplin cunoscut, atunci ne vom da seama ce valoare inestimată are activitatea sa de critic şi istoric literar, vom înţelege cîte game ale spiritului românesc se regăsesc în opera sa.

Lipsit de vanitate, avînd drept unic ţel al vieţii sale munca şi singură răsplată creaţia, apropiat sufleteşte de cei tineri, afectuos, bucuros să întîmpine succesele altora şi să le semnaleze publicului, Perpessicius ne dă şi o mereu proaspătă lecţie de etică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

• *Omul contrastelor : Felix Aderca*

Prin toamna anului 1950, la biblioteca Institutului de relaţii cu străinătatea — aflată atunci în bulevardul Dacia —, putea fi întîlnit un om de statură potrivită, cu părul şi mustaţa căruntă, cu privirea spălăcită şi inexpresivă. Părea ursuz din fire, nu mi-l imaginam zîmbind şi pe faţa lui nu puteam niciodată citi vreun gînd. Era pentru noi, cei cîţiva studenţi care poposeam zi de zi în sala de lectură, tipul funcţionarului aflat la pensie, căruia o viaţă între registre îi ştersese din suflet orice urmă de entuziasm şi pasiune. Impresia se accentua atunci cînd, la plecare, îl vedeam încălţîndu-şi şoşonii de cum se vestea anotimpul friguros, înfundîndu-şi peste urechi căciula roasă, rînduindu-şi meticulos caietele într-o servietă peste care trecuseră în mod evident anii. Pleca apoi fără grabă, fără să privească nici în dreapta, nici în stînga. Se oprea la staţia de autobuz din colţul bulevardului Dacia cu strada Polonă...

Și așa, doi, trei ani de zile drumurile noastre s-au încrucișat. Într-o zi am aflat, printr-o întîmplare, că omul ce îmi era adeseori vecin la masa de lectură se numea Felix Aderca. La început, n-am crezut. Păstram în minte rîndurile pe care în 1945 Tudor Vianu le așezase în fruntea primului volum din seria operelor definitive ale lui Aderca : „Suflet bucuros de luptă, dar mai mult caustic, decît mînios, ai fost unul dintre polemiștii cei mai citiți ai acestei vremi".

Mai apoi, cînd am început să refac drumul vieții lui Aderca în anii din pragul războiului balcanic și al primului război mondial, cînd i-am întîlnit pentru întîia oară numele în *Noua revistă română* condusă de savantul și animatorul C. Rădulescu-Motru (care i-a prefațat și primul său volum) ; cînd l-am urmărit de-a lungul unei cariere literare și ziaristice de o fecunditate derutantă, care nu se aduna parcă în nici un punct și nu părea să cunoască nici o istovire sau clipă de răgaz ; cînd am înțeles cît de disponibil era pentru orice bătălie, pentru orice polemică, oricît de inegală, oricît de dificilă ; imaginea omului placid mi se părea și mai contrastantă cu cea pe care o alcătuisem din pagini de ziare, reviste și carte.

Drumurile noastre — paralele de atîtea ori — nu s-au întîlnit decît o singură dată într-una din încăperile *Gazetei literare*, unde i-am fost prezentat de un coleg al său de generație (Gheorghe Dinu, cred). Mi s-a părut și atunci un om rece, de care nu te poți apropia, deși își agrementa conversația cu glume și sublinieri caustice. Unii mi-au spus că era un om volubil, dispus mereu să-i înveselească pe cei din jur. Să fi fost cu adevărat ursuz ? Mai degrabă cred că era un om ciudat, bîntuit de neliniște, mereu căutînd altceva, neputînd să se stabilizeze, un om chinuit de complexe, pe care a căutat să și le înfrîngă printr-o activitate atît de răsfirată, ce i-a derutat pe toți și i-a îndepărtat pe mulți din cei ce au intenționat să îi studieze și să îi definească opera.

Scanned with OKEN Scanner

Unora le-a părut îngîmfat, arţăgos, dispus să-şi suspecteze contemporanii de neînţelegerea talentului său. De aceea, în 1945, Al. Piru scria : „nuvelistul, romancierul, eseistul, omul de teatru trăieşte într-o mare stimă de sine, atribuind contemporanilor o totală lipsă de pătrundere a spiritului său !“ Nu a fost un megaloman, dar a avut sentimentul că nu i se acordă atenţia şi înţelegerea cuvenită. Şi-a explicat opera prin lungi scrisori adresate lui Ibrăileanu sau G. Călinescu. În comentariile pe care le făcea asupra celor ce îl recenzau, se strecurau adeseori insinuări şi aluzii răutăcioase.

Vîrsta a agravat acest defect, de aceea, cînd noi, cei mai tineri, am ajuns să-l cunoaştem, am aflat un om închis într-o carapace sufletească şi o operă care, prin întinderea şi diversitatea ei, părea amorfă, legată atît de mult de împrejurările vremii, încît nu putea fi înţeleasă decît printr-o strictă cunoaştere a detaliilor. A avut într-un fel soarta unora din animatori — a celor pe care epoca i-a selectat mai puţin ca scriitori şi făuritori de valori artistice, ci le-a rezervat rolul de ferment, menit să dinamizeze schimbul de idei, să dea replica, să fie necontenit în ofensivă, să aibă mereu antenele pregătite pentru „ultima oră“.

A scris poate prea mult şi în toate genurile şi a vrut să se pronunţe asupra tuturor aspectelor vieţii literare, politice şi sociale de atunci, pentru a nu fi suspectat de diletantism. S-a grăbit uneori (în cazul lui Gherea sau Iorga) şi a trebuit să retracteze ceea ce a spus. A fost caustic şi cînd nu trebuia. A scris uneori cu prea multă uşurinţă, pentru a da greutate frazelor sale şi a pune pecetea gîndului definitiv, a operei elaborate şi a propoziţiunii care să înfrunte timpul. Contemporanii îl admirau pentru mobilitatea spiritului, într-o vreme cînd mulţi rămîneau la lecturile universităţii. „Fără a fi un novator prin sine — spunea Eugen Lovinescu —, Aderca e un asimilator instantaneu şi succesiv al tuturor înnoirilor produse pe suprafaţa globului pămîntesc... ; nevoia noutăţii

Scanned with OKEN Scanner

la dînsul e cu desăvîrşire organică în toate domeniile activităţii." Dar posteritatea caută ceea ce din tumultul unei vieţi s-a sedimentat în opera de artă. Or spiritul său mereu agitat, mereu frămîntat a trecut pe alte meridiane exact în clipa cînd anume idei începeau să se stratifice. Camil Petrescu, un spirit tot atît de iscoditor, tot atît de mobil, vădind aceeaşi neostoită curiozitate, a ştiut cînd şi unde să se oprească, a asimilat direcţiile cele mai fertile ale culturii europene din timpul său şi le-a topit în ţesătura unor opere perene. Curiozitatea lui Felix Aderca, neastîmpărul său, aviditatea în receptarea „undelor civilizaţiei de pretutindeni", cum spunea tot Eugen Lovinescu, s-au transformat la un moment dat într-un cusur. Dacă a fost un nonconformist organic, nu-i mai puţin adevărat că Felix Aderca a fost şi un instabil organic. De aceea, cînd urmaşii au vrut să-i precizeze traiectoria, au crezut că se pierd în acest labirint şi mulţi au renunţat. Alţii au căutat, cum era şi firesc, modul în care toată această agitaţie spirituală s-a concretizat în opera literară, deoarece posteritatea se opreşte mai întîi asupra paginilor definitive de artă, care au sintetizat sensurile unei epoci. Cei ce au stabilit şi au întreţinut curentul continuu, care au contribuit la crearea climatului favorabil marei arte, au topit o parte din fiinţa lor în focul ce a încălzit creaţiile altora. Dar unii ce n-au fost martori şi n-au trăit acele momente, cu greu îi mai pot recunoaşte pe generoşi.

Astfel s-a ajuns ca, încă din timpul vieţii, numele lui Felix Aderca să fie unul din numele de cea mai largă circulaţie, dar să nu se impună în literatură la nivelul talentului şi al însuşirilor lui. Cea mai bună definiţie a situaţiei sale în vremea aceea o datorăm lui Eugen Ionescu. Cu prilejul apariţiei romanului *1916* (adică în 1936), Eugen Ionescu avea să scrie : „D. Felix Aderca este un eminent gazetar. Ca atare, spirit mobil, divers, cu acea necesară superficialitate care să-i împiedice înrădăcinarea, adîncimea, staticul, fixita-

Scanned with OKEN Scanner

tea, a făcut eseistică, reportaje, romane, pamflet, poezie, critică literară, a abordat chiar şi problemele mai grave ale principiilor esteticii etc. A avut faima meritată de spiritul său viu printre idei, dar a avut şi destinul gazetarului : gloria sa literară este condamnată să fie efemeră, pe cît de diversă, şi numele d-sale nu poate fi legat de nici o operă mai importantă.

Toată lumea ştie cine este d. F. Aderca, dar puţini ştiu bine ce a scris domnul Aderca... D. Aderca rămîne deasupra operelor d-sale."

Din aceste linii se încheagă portretul lui : curiozitate, instabilitate şi nonconformism. Liviu Rebreanu îl defineşte drept : „Un veşnic răzvrătit. Parcă ceea ce face azi nu-i mai place mîine. Ironia îl întovărăşeşte pretutindeni. Îşi bate joc de toată lumea cu aceeaşi plăcere ca de sine însuşi." Iar Perpessicius, în momentul cînd volumul *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* a văzut lumina tiparului, caracteriza astfel scrisul lui : „Au fost, tot timpul, în literatura d-lui F. Aderca, cel puţin trei caracteristici : un lirism torid, o poezie fierbinte, înflorind mai adesea în brazda misterului virginal, o vervă caricaturală exercitîndu-se pe seama istoriei contemporane".

Publicistica lui Aderca (orice domeniu ar fi acoperit) evidenţiază în primul rînd acea *vervă caricaturală* despre care vorbea Perpessicius, un nerv ironic, ce se metamorfoza adeseori în sarcasm. A fost un ziarist înnăscut, ce aducea în paginile scrise de el darurile artistului („Ca publicist, d. Aderca face parte din generaţia post-arghezianã. Verbul e aspru şi uneori violent", se spunea în revista *Gîndirea*). Dar şi pe acest tărîm calităţile şi cusururile firii lui erau prezente. Ochii săi iscoditori vedeau departe, spiritul său incisiv tăia nemilos în cangrena corupţiei, a mediocrităţii. Dar această grabă, această fecunditate fără stavilă şi debordantă pasiune a scrisului l-au împiedicat pe Aderca să toarne în bronz ; şi tocmai în momentul cînd modelajul părea să capete forma definitivă,

Scanned with OKEN Scanner

cînd, pe alocuri, se mai simţea nevoia înlăturării a ceea ce era de prisos. De aceea, poate, scrisul publicistic al lui Aderca n-a avut totdeauna pregnanţa unei pagini de acelaşi gen scrisă de Tudor Arghezi, N. D. Cocea sau Tudor Teodorescu-Branişte. Eugen Lovinescu observase faptul că Aderca „nu-şi valorifică scrisul prin mijloace excepţionale". Cu toate acestea, acum, cînd recitim paginile sale, observăm, în primul rînd, o fină intuiţie psihologică a oamenilor, faptelor, evenimentelor. Definirea unor portrete contemporane, situarea lor exactă în cadrul epocii şi în perspectivă istorică nu va face abstracţie de ceea ce a scris Felix Aderca. Avea mai ales darurile unui diagnostician. Clasifica, încadra, căuta cu precădere genul proxim. Vorbind despre avatarurile politice ale generalului Averescu, despre popularitatea sa de-a dreptul neobişnuită de după primul război mondial, Aderca spunea : „Socotim că generalul, cu marea şi flexibila lui inteligenţă, îşi dă perfect seama că origina popularităţii sale nu poate fi alta decît aceeaşi care să găsească la toţi eroii, în toate timpurile : «iluzia fanatică !»". Era într-adevăr o iluzie : „Ţăranul e convins că Averescu vrea distrugerea boierilor şi întoarcerea domniei politice a clasei rurale ! Zvonuri care de care mai ciudate circulă prin sate în jurul generalului revoluţionar, a haiducului modern."

Urmînd aceeaşi metodă, Felix Aderca defineşte cauzele popularităţii lui Tache Ionescu, putînd fi „asemuită cu o psihoză"... „Ţara a suferit de tachism, ca de friguri intermitente. Azi sîntem în epoca placidă a maladiei... N-a creat nimic pozitiv. A plutit veşnic între Scilla şi Caribda partidelor istorice, el cu fracţiunea lui..."

La moartea lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, a vorbit despre „epopeea vieţii lui" şi a vrut să descopere „cîteva linii luminoase în acest haos contradictoriu, care e ţesătura zilelor lui". Cultivînd paradoxul, n-a izbutit şi s-a încurcat el însuşi pe acest drum. A definit — parţial — locul lui Dobro-

Scanned with OKEN Scanner

geanu-Gherea în cultura românească : „Eroarea critică a lui Dobrogeanu-Gherea s-a vădit prin rezultatele operei literare : n-a creat nici un talent (deşi reprezenta un mare ideal social) şi a lărgit doar sfera de lumină în jurul unor scriitori mai de mult cunoscuţi".

A căutat să urmărească meandrele carierei politice a lui Nicolae Iorga, să o încadreze în limitele unui portret obişnuit, şi atunci şi-a dat seama că metoda lui nu-i totdeauna infailibilă. „...A voi să bagi pe Nicolae Iorga în sacul unui cuvînt — cum încercasem noi — înseamnă a voi să reduci dimensiunile omului, sau să fărîmi cadrele «portretului»."

Nervul polemic al publicisticii sale era evident chiar cînd cascadele lirice se revărsau în paginile încredinţate ziarului. Cred că Şerban Cioculescu avea dreptate atunci cînd spunea că „Dl. Aderca se distrează pe seama automatismelor morale şi sociale... Este un ironist, iar nu un pamfletar şi nicidecum un profet al altor orînduieli mai bune."

Îi plăcea mai ales — şi aceasta la apogeul carierei sale publicistice — adresarea directă, netă, afirmaţia categorică, neînvăluită în flori de stil. Cel mult un joc de cuvinte, o ironie plasată dibaci : „Căci I. G. Duca — spunea Aderca atunci cînd s-a împlinit un an de la asasinarea de către legionari a cunoscutului om politic — reprezenta în partidul «liberal» — care avea totul de conservat şi nimic de dat ! — o tendinţă aproape revoluţionară. Şi acest om a trăit, în cel mai concret dintre partidele noastre, atît de abstract, încît rămăsese *singurul* fost ministru fără avere personală."

Şi pe acest tărîm, ca şi pe celelalte, a cultivat toate genurile şi toate modalităţile, de la pamfletul liric al lui Dimitrie Anghel şi Tudor Arghezi pînă la articolul de atitudine imediată, netă, exprimată răspicat în febra evenimentului, aşa cum scriau N. D. Cocea sau Tudor Teodorescu-Branişte, pînă la publicistica de idei a lui Perpessicius. Aderca a fost o *prezenţă* şi o *conştiinţă*. Din paginile lui vom extrage mai

Scanned with OKEN Scanner

mult ceea ce a spus, dar vom căuta mai puțin să descifrăm cum a spus. Or marii ziariști și publiciști sînt aceia care imprimă o tentă particulară, inedită, scrisului lor.

Dar am fi nedrepți dacă n-am recunoaște că Aderca a fost cel ce a impus literaturii noastre un gen, și anume acela al interviului. Atunci cînd a apărut în volum *Mărturia unei generații* (1929), cartea reprezenta o adevărată noutate. Desigur, interviul era un procedeu folosit de presa noastră cotidiană și literară. Încă dinainte de primul război mondial, revistele și ziarele care aduceau spiritul presei moderne — *Rampa*, *Flacăra*, *Adevărul* — începuseră să-l folosească pe o scară mai largă decît la sfîrșitul veacului. Dar el rămînea prin excelență jurnalistic și informativ. Interviul de idei va căpăta la noi dreptul de cetate o dată cu seria convorbirilor avute de I. Valerian în *Viața literară* (retipărite în volum în 1967, la Editura pentru Literatură, cu subtitlul *Cu scriitorii prin veac*), de Felix Aderca și Petru Comarnescu, în ciclul de convorbiri dedicate ideii specificului național, în ziarul *Politica*. Mai tîrziu, procedeul a căpătat la noi extindere și a cunoscut un nou moment decisiv prin cartea plină de substanță *Lumea de mîine*, a lui Ion Biberi [1].

Cînd a apărut cartea lui Felix Aderca, singurul model străin ilustru la care se putea face referință atunci erau convorbirile lui Lefèvre din cunoscutele sale *O oră cu...*, publicate între 1924—1933.

O dată cu dezvoltarea radioului, a televiziunii, a presei de mare tiraj, interviul literar și artistic a devenit un adevărat gen și, mai ales, s-a impus ca un instrument fundamental de cunoaștere a omului, a operei și a epocii. O bibliografie de-a dreptul imensă, rod al unor convorbiri în fața microfonului, a camerei de televiziune, au format substanța unor cărți de

[1] Recent, Ion Biberi a publicat noua serie a interviurilor sale în volumul *Orizonturi spirituale* (Ed. Tineretului, 1968).

Scanned with OKEN Scanner

referință indispensabile pentru cunoașterea unor scriitori sau artiști din prima linie a culturii universale.

Discuția criticii noastre, din 1929, în jurul cărții lui Aderca, pornită de la prezența efectivă a celui ce ia un interviu, de la faptul că între cei doi se stabilește un dialog activ, viu, un curent de idei, o confruntare, este astăzi rezolvată în sens pozitiv. Adevăratul interviu în concepția modernă este așa cum l-a conceput Aderca. Dacă ar fi să împrumutăm o expresie a lui Henri Clouard, Aderca, procedînd la fel ca Frédéric Lefèvre , i-a făcut pe cei cu care a stat de vorbă „să-și deschidă gîndirea".

Interviul modern practicat în ultimii ani este mai degrabă o discuție între doi oameni de cultură. Se răspunde unui familiar al operei și universului creației, cu care se poate angaja un dialog de substanță, un schimb de idei, o convorbire cu ecouri prelungi, despovărată de anecdote. Strawinsky angajează un dialog cu dirijorul reputat Robert Kraft ; Igor Markevitch, Darius Milhaud, Poulenc stau de vorbă cu un critic eminent de talia lui Claude Rostand ; Pierre Boulez și Olivier Messiaen răspund unuia din criticii avizați, Antoine Goléa, asupra muzicii moderne ; George Enescu și-a împărtășit gîndurile unui critic fin și erudit istoric al muzicii, Bernard Gavoty ; convorbirile lui André Gide s-au desfășurat cu un eseist de subtilitatea lui Claude Mauriac. Și exemplele ar putea fi înmulțite. Chiar și interviurile luate pentru publicații cu caracter de magazin și care ar trebui să se supună unor canoane jurnalistice, să urmărească senzaționalul, insolitul, nu mai au un caracter pur informativ și anecdotic, ci tind să realizeze același curent intim de idei între cei doi factori ai convorbirii (vezi, de pildă, culegerea *Writers at work*, Londra, 1958). Cel ce ia interviul nu înregistrează numai. El declanșează și se angajează, schimbă direcția, caută să pătrundă nu numai în intimitatea vieții, ci în aceea a ideilor, în universul operei. Este un analist care

Scanned with OKEN Scanner

examinează totul din două puncte de vedere : al său şi al celui cu care stă de vorbă. Interviul devine astfel o modalitate critică şi o judecată de valoare, o formă a exegezei literare, un mijloc de a cunoaşte şi de a explica o operă sau o personalitate. Atunci — în 1929 — procedînd astfel, Aderca a surprins („Ai fi zis că d-nii Goga, Brătescu-Voineşti, Mihalache Dragomirescu cer părerea d-lui Aderca asupra diferitelor probleme, nu invers", citim în ziarul *Cuvîntul*). Dar spiritele care au intuit că acesta e interviul viitorului au avut cuvinte elogioase despre *Mărturia unei generaţii*. Printre ei, Camil Petrescu, Perpessicius, Eugen Lovinescu („D. F. Aderca a creat la noi modelul acestui gen făcut din actualitate topită în consideraţii de ordin ideologic şi în caracterizarea integrală a scriitorului ; conceput astfel, interviul devine o pagină de critică rapid adaptată scopului său principal de popularizare a fenomenului literar"), Al. Philippide („*Mărturia unei generaţii* este... mai interesantă ca o antologie şi tot aşa de importantă ca o carte de istorie literară"). Iată deci un domeniu în care, cu certitudine, Aderca şi-a depăşit epoca şi a înţeles că genul respectiv nu se mai poate practica aşa cum se practicase pînă atunci. De aceea, dacă nu toate paginile scrise de el se parcurg întotdeauna cu mari satisfacţii estetice, se citesc în cea mai mare parte cu interesul suscitat de întîlnirea cu documentul autentic şi cu dorinţa de a contribui la înnoirea domeniului ilustrat. Poate că aici mai presus de orice aflăm în genere valoarea scrisului său : aceea de cronică a unei epoci sfîşiată de contradicţii, de curente atît de diferite, cărora nu numai o dată scriitorul, ca şi publicistul, le-a plătit tribut. Aceasta nu înseamnă că Aderca n-a avut o linie de conduită directoare în fiecare din domeniile scrisului său, ca şi o idee ce l-a călăuzit în tot ce-a întreprins. A fost — ceea ce nu trebuie în nici un caz să uităm — un sincer apărător al ideilor democraţiei, ale umanitarismului, ale păcii, un adversar al fascismului.

Scanned with OKEN Scanner

Ideologia sa literară, domeniu în care s-a declarat un ferm partizan al autonomiei esteticului, pe care însă n-a aplicat-o în opera sa, a avut o înfăţişare eclectică. Cu toate străduaniile sale vădite — mai ales în *Mic tratat de estetică* şi în *Idei şi oameni* —, Aderca n-a reuşit să impună prin originalitatea lui.

El a avut mai mult rolul de a facilita circulaţia ideilor ce se vehiculau pe atunci în alte părţi. Nu le-a asimilat pe toate organic sau în esenţa lor, de aceea nici nu le-a putut impune în circuitul nostru de idei. A surprins însă prin îndrăzneala şi pasiunea cu care le-a susţinut. A creat în jurul său o atitudine de interes pentru ceea ce era nou, pentru ceea ce marca progresul artei, împotriva rutinei şi a inerţiei. Dar n-a căzut în greşeala iconoclaştilor care neagă totul aprioric. N-a fost partizanul unei arte de ruptură. A căutat să introducă în circuitul literaturii române ceea ce cultura universală produsese mai nou şi mai apt, să o fertilizeze, să-i dea mai multă adîncime. A căutat să asimileze şi nu să distrugă. De aceea, multe din cele mai strălucite intervenţii ale sale în presa timpului pe aceste direcţii se înscriu.

Unul din adversarii cei mai hotărîţi ai neosămănătorismului de după primul război mondial a făcut disocieri categorice între bunele intenţii ale promotorilor sămănătorismului literar, în anii de la începutul secolului, şi penibila manufactură ce agoniza prin paginile unor oficioase de propagandă după primul război mondial : „Or fi năzuit ei ceva Vlahuţă şi Coşbuc atunci cînd au întemeiat *Sămănătorul*. Aceşti doi oameni subţiri, artişti pînă-n vîrful unghiilor, au văzut că viaţa săteanului român, ca orice viaţă, îşi are frumuseţile ei artistice, pe care un om de esenţă superioară le-ar fi putut nemuri în scris, precum Grigorescu în culori.“ În concepţia lui Aderca, spiritul modern n-a însemnat ruperea de o tradiţie sănătoasă, în raza căreia şi el s-a înscris de multe ori, ci lupta împotriva celor ce o transformau într-o dogmă ostilă progre-

Scanned with OKEN Scanner

sului și o denaturau epigonic. De aceea, replica lui a fost promptă, categorică și pătrunsă de un riguros spirit istoric. Atunci cînd Nicolae Davidescu a scris cunoscutul pamflet *Caragiale, cel din urmă ocupant fanariot, sau inaderența lui la spiritul românesc*, Felix Aderca îi va riposta arătînd că „este incontestabil și la mintea oricărui cititor că I. L. Caragiale trebuie socotit ca un scriitor profund înrădăcinat în realitățile românești din care s-a înălțat și pe care geniul lui le-a luminat... Fără realitățile noastre, Caragiale este inexistent ; că aceste realități au fost ridicate și transfigurate în artă, e meritul lui Caragiale, *geniu unic* la noi, și care apare destul de rar și în celelalte literaturi... Aderența organică a lui I. L. Caragiale n-a fost numai de natură artistică, ci și *socială*. Acest *«inteligent călător străin»* — cum îl numește N. Davidescu — a fost turburat de evenimentele din 1907... iar broșura și fabulele pe care le-a scris în acel timp se citesc și azi cu aceeași pasiune, într-atît e vie în ele durerea de atunci." [1]

Argumentînd strîns și riguros, Felix Aderca dădea riposta unui spirit nihilist, nu numai din perspectiva epocii în care opera lui Caragiale s-a constituit, dar și din aceea a valorilor nepieritoare pe care le conține universul și concepția despre lumea a lui Caragiale. „«Dușman al democrației», a cerut din 1907 împroprietărirea țăranilor și votul universal. Iar despre partea lui Caragiale la luptele românilor din Ardeal ne-a vorbit adeseori însuși d. Goga"... „Autenticitatea lui Caragiale e atît de adînc românească încît n-a fost încă epuizată ! La comediile acestui «inteligent călător străin», la schițele lui umoristice se rîde încă tot atît de viu ca acum o jumătate de veac — deși de obicei umorul se vestejește într-un deceniu — iar spusele lui Caragiale, ale acestui «ultim

[1] Articolul a apărut în anul 1935, în revista *Cuvîntul liber*, condusă de Tudor Teodorescu-Branișteanu.

Scanned with OKEN Scanner

ocupant fanariot», au devenit proverbe, mărgăritare întoarse în marea de unde au fost pescuite."

Acestea sînt jaloanele care marchează coordonatele prezenței sale spirituale în epocă. Dar între publicistica și opera literară propriu-zisă a lui Felix Aderca s-a stabilit de-a lungul anilor o osmoză, care a făcut ca ele să-și transmită reciproc calitățile și defectele. De aceea, deși Felix Aderca a abordat în proza lui cîteva întrebări esențiale ale prozei noastre dintre cele două războaie mondiale, nu a izbutit să se ridice la nivelul cel mai de sus al creației epice românești. Și aceasta deoarece Felix Aderca a făcut parte din categoria acelor romancieri interesați mai mult de faptul de viață, de document, înclinați mai degrabă spre transcriere nudă. Literatura lui se apropie astfel de proza lui Cezar Petrescu, avînd însă, spre deosebire de autorul romanului *Întunecare*, o nuanță didactică. Aderca nu a fost decît parțial beneficiarul investițiilor sale intelectuale. De aceea, opera sa literară nu se ridică, așa cum ne-am fi așteptat, la tensiunea publicisticii sale. Spre deosebire de Camil Petrescu, de pildă, a cărui operă ni se prezintă și astăzi ca o construcție unitară, expresie a unui sistem de gîndire ce se dezvoltă armonios și capătă cu fiecare nouă operă o tălmăcire artistică adecvată, la Felix Aderca fiecare carte s-a desprins din nucleul primordial și a țintit spre alte direcții. Desigur, așa cum spunea G. Călinescu : „Proza lui F. Aderca este a unui umorist abscons, care clipește din ochi impenetrabil ori de cîte ori descoperă ilogicul în viață, rămînînd mereu într-o rezervă subtilă față de lume, incapabil de a fi ademenit de forțele iraționale... Acest sarcasm decent e compensat de o finețe a simțurilor care, dacă nu clădește, mărește totuși, prin disociație, capacitatea de percepție. Așa se explică în opera acestui persiflator exaltările critice sau lirice, țipetele inocente de descoperitor al universului, care însă este explorat numai în aspectul sensibil.

Scanned with OKEN Scanner

Excesul de subtilitate, ajutat de un stil încordat metalic, întrerupt savant de vibraţii lirice, deconcertează pe cititor, făcîndu-l să subestimeze substanţa sau, dimpotrivă, s-o bănuiască mai bogată decît e în adevăr."

Într-adevăr, proza lui, chiar atunci cînd încearcă zboruri mai temerare, cînd caută să spargă filoanele obişnuite ale literaturii tradiţionale nu izbuteşte să împămînteneasc ă altele noi şi, pînă la urmă, se întoarce la vechea matcă. Aşa se întîmplă cu *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor,* în care recunoaştem un cititor asiduu al operei lui Kafka şi în special al *Metamorfozelor.* Cartea lui Felix Aderca a stîrnit atunci interes pentru procedeul inedit în literatura noastră, ca şi prin ilustraţia fotografică şocantă („Lăcustă-Termidor metamorfozat în varză-nrourată", în „copac în Bistra" [*Sahara*], „cînd era Sarah Bernard", „cînd e păpuşă"). Cine este acest personaj ? Este el oare desprins de spaţiu şi timp ? Nu-i determinat profilul său de nici o coordonată ? Ionel Lăcustă-Termidor „nu se putea ivi, prin legea lui lăuntrică, decît în Bucureştii în care a fost, precum se ştie şi se cuvine — un tip cu desăvîrşire ridicol". De aceea, metamorfozele lui Ionel Lăcustă-Termidor sînt în fond o colecţie de schiţe despre moravuri româneşti avînd o valoare de sine stătătoare. Ionel Lăcustă-Termidor este în cea mai mare parte a cărţii un martor... Sau mai degrabă un erou picaresc, sub privirile căruia cad aspectele ridicole ale vieţii. În raza acestei suite de schiţe pamfletare intră în genere obiectivele obişnuite ale epocii, în special spiritul mic-burghez, tembelismul, locul comun, însă „invectiva e înlocuită cu o persiflare anarhică, orientată în gol, exprimată în spirite dizgraţioase", aşa cum remarca G. Călinescu. Nici aici Felix Aderca nu şi-a dus intenţiile pînă la capăt şi nu a izbutit să stăpînească forţele pe care le-a declanşat. S-a arătat asemenea ucenicului din legendă, biruit de ceea ce a dezlănţuit. Pentru că formula prozei lui Felix Aderca este funciar realistă. O privire mereu ironică, mereu

Scanned with OKEN Scanner

dispusă să critice, o privire bănuitoare, ce răscolește totul, uneori fără discernămînt și fără selecție, străjuie de-a lungul tuturor cărților sale. Un punct de vedere adeseori pătimaș și subiectiv, comițînd erori fundamentale în judecățile asupra oamenilor, a fenomenelor și evenimentelor istorice. De aceea, opera sa este atît de grevată de contradicții fundamentale: lupta împotriva naționalismului l-a dus la negarea unor revendicări naționale juste, după primul război mondial, deziluzia ce a urmat primei conflagrații mondiale îl face pe eroul romanului *1916* să se întrebe dacă fiul său trădător nu a avut totuși dreptate atunci cînd a refuzat să mai lupte. Și exemplele s-ar putea înmulți. Am expus numai cele două contradicții esențiale ale gîndirii sale, pentru a învedera limitele ce au alterat, uneori în esență, opera lui Aderca. Pentru că, judecînd faptele lucid, cu toată obiectivitatea, putem spune că Felix Aderca a avut voluptatea criticii, exercitînd-o adeseori fără rigoare și fără selecție, exagerînd și deformînd. De aceea, literatura sa poate nici n-a avut ecoul meritat în epocă. Paginile sale erau prea crispate și unele păreau lipsite de ideal și elevație. Pentru că și Camil Petrescu, și Liviu Rebreanu, și Mihail Sadoveanu, și Hortensia Papadat-Bengescu, dacă ne oprim numai la scriitorii cei mai reprezentativi, contemporani ai săi, chiar atunci cînd au negat, au avut înaintea ochilor un ideal. Eroii lui Felix Aderca nu-l au și chiar atunci cînd se dedică unei cauze înalte (cum este, de pildă, căpitanul Costache Ursu, eroul romanului *1916*), nu au forța morală să-l urmărească pînă la capăt, precum un Gelu Ruscanu sau Ștefan Gheorghidiu, ci se resemnează repede. Sînt mai degrabă oameni ai experiențelor, nu ai convingerilor și ai pasiunilor, care nu pot avea un țel înalt, căruia să i se devoteze cu întreaga ființă. Galeria învinșilor din literatura română cunoaște o dată cu eroii lui Felix Aderca variante tipologice deosebite.

Scanned with OKEN Scanner

Imposibilitatea de a se dărui unei idei constructive, incapacitatea de a urmări un ţel, de a lupta cu toată ardoarea pentru împlinirea unui vis, îşi are sursa în cealaltă tară care a grevat opera sa : obsesia sexuală, provenită dintr-o unilaterală şi superficială înţelegere a freudismului. De altfel, dacă vom urmări avatarurile eroilor operei sale, vom vedea că cei mai mulţi sînt robii acestei obsesii sau prin ea încearcă să-şi afle mîntuirea de marile lor sfîşieri lăuntrice şi decepţii sociale. O adevărată tiranie a erosului guvernează şi dictează comportările omului în opera lui Aderca, îl fac să nu se mai poată ridica deasupra instinctului, să nu-l mai poată birui. Eroul din *Omul descompus* şi *Zeul iubirii,* funcţionar la o bancă din Craiova, are de la bun început conştiinţa că oamenii care vin în oraşul mic „sînt obosiţi în masă, şi un acid forte — acidul provinciei — le dizolvă substanţa". De aceea, el nu vrea şi nici nu poate să-l evite, ci se supune voluntar acestui proces lent. Tribulaţiile erotice, gesturile cele mai neaşteptate (căsătoria cu o prostituată), reîntoarcerile la prima dragoste, neostenitele peregrinări în căutarea iubirii pierdute, toate acestea fac din eroul cărţii un abulic, ce îşi iroseşte energia şi existenţa chinuit de veşnica obsesie a femeii. Dar atunci cînd Felix Aderca a reuşit să evadeze din acest perimetru, atunci cînd perspicacitatea sa în surprinderea fenomenelor umane nu a fost alterată nici de nihilism, nici de obsesia erotică, atunci literatura sa a înregistrat pagini cu adevărat izbutite.

În proza lui Aderca aflăm de fapt toate motivele literaturii româneşti dintre cele două războaie. Uneori Aderca a fost chiar un precursor, cum se întîmplă, de pildă, cu nuvela de mai mari proporţii, *Domnişoara din strada Neptun,* scrisă în 1918. Considerată deopotrivă ca un ecou al sămănătorismului postbelic şi ca o uvertură la opera lui G. M.-Zamfirescu, Mihail Sorbul sau I. Peltz, nuvela lui Felix Aderca înfăţişează deopotrivă drama dezrădăcinării şi a neputinţei de a realiza

Scanned with OKEN Scanner

fericirea. Nuţa, fata lui Păun Oproiu, ţăranul sărman purtat în 1907 prin capitală sub paza baionetelor, este în fond victima dorinţei tatălui său de a-şi croi alt drum în viaţă, de a evada din lumea satului în cea a oraşului, unde — credea el — îşi va afla fericirea. Drama ei este de altă natură decît cea a Nastasiei din piesa lui George Mihail-Zamfirescu. Nuţa ajunsese „domnişoară" la oraş. Trăia acum un vis împlinit, dar dezamăgirile aveau să o încolţească. Nuţa are, în opoziţie cu tatăl său, momente de luciditate, cînd „se întreabă mîhnită dacă n-ar fi fost mai fericită la ţară". Spre deosebire de Domnişoara Nastasia, Nuţa nu încearcă să înfrunte mediul, ci doar să i se conformeze, să se muleze sufleteşte în asemenea chip, încît să evite conflictele ce se pot naşte dintr-o eventuală ciocnire. Nu-i o parvenită, nu acceptă să fie umilită, dar nici nu se mai poate întoarce la ţară. De altfel, o perioadă scurtă de timp petrecută aici nu-i va readuce fericirea : între ea şi cei rămaşi în satul natal divorţul sufletesc este iremediabil. Va veni din nou la oraş pentru a-şi afla, la capătul tuturor dezamăgirilor, al viselor spulberate, al umilinţei şi nefericirilor, izbăvirea sub roţile trenului. Drama Nuţei are în fond aceeaşi sorginte ca şi drama familiei din *Calea Victoriei* a lui Cezar Petrescu. Pentru că dezrădăcinarea nu este numai un fenomen social, ci şi unul sufletesc. Chiar dacă eroul nu trăieşte mereu chinuit de dorul mediului părăsit (cum se întîmplă în opera lui Goga sau Iosif), chiar dacă nu mai are iluzia realizării fericirii atunci cînd se reîntoarce pe pămîntul de unde a plecat (aşa cum se întîmplă cu domnişoara din strada Neptun), cu toate acestea, prima generaţie de oameni care au trecut de la ţară la oraş nu se poate acomoda pe deplin şi mai ales nu poate împrumuta fără seisme sufleteşti obiceiurile unui mediu atît de eterogen social şi moral cum era periferia românească în primele două decenii ale secolului nostru. Nuţa n-are voinţa Domnişoarei Nastasia, nu este atît de aprigă şi de inflexibilă, nu are spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tul ei justițiar neînduplecat, ea este mai degrabă o conformistă, curată sufletește, plătindu-și cu gestul suprem al morții dorința de a realiza fericirea oricum.

Dar dacă Nuța nu se ridică dincolo de perceperea fenomenelor cotidiene ale vieții, nu izbutește să înțeleagă decît ceea ce intră sub unghiul senzației directe, al unei fericiri înțeleasă ca o rezultantă a tihnei materiale și a bunei înțelegeri casnice, — Costache Ursu, eroul romanului *1916*, trăiește o dramă pe planuri mult mai ample, vizînd însuși rostul și rolul individului în societate. Spre deosebire de romanele anterioare (*Domnișoara din strada Neptun, Zeul iubirii, Omul descompus* etc.), aici tentativa lui Felix Aderca a fost mult mai amplă : anume, schițarea unei tragedii umane pe fondul uneia din cele mai grele încercări prin care trecuse poporul nostru : primul război mondial. Explicînd într-o scrisoare adresată lui George Călinescu care au fost intențiile sale atunci cînd a pornit să elaboreze acest roman, Felix Aderca spunea : „N-am urmărit, iubite domnule Călinescu, să confecționez un roman de război ; războiul propriu-zis, precum atît de bine ai observat, nu cuprinde mai mult de 100 de pagini, și nici măcar o cronică-satiră a unuia sau a altuia din curentele de extremă-dreaptă... ci o tragedie strict individuală și deci universal umană". Dar căutînd să încadrăm cartea în literatura primului război mondial, vom observa că *1916* se înscrie în formula romanului-cronică și de observație socială al lui Cezar Petrescu și nu, așa cum poate a vizat Aderca, în sfera romanului-psihologic, ilustrat de *Pădurea spînzuraților* a lui Liviu Rebreanu. Pentru că, aproape unanim, critica a recunoscut faptul că cele mai bune pagini ale cărții sînt cele ce reconstituie atmosfera războiului, atmosfera retragerii, imaginea acestei îndîrjite și eroice rezistențe a unei armate, nepregătită și neînzestrată tehnic, împotriva unui inamic superior numericește, bine și modern echipat. „Cam o sută de pagini din romanul *1916* reprezintă una din cele mai bune

Scanned with OKEN Scanner

reconstrucţii ale atmosferei războiului nostru" — spunea G. Călinescu, atunci cînd a apărut cartea. „Cu o uimitoare competenţă, cu mare simţ al mişcărilor de mase, cu desăvîrşită sobrietate, autorul urmăreşte retragerea căpitanului Ursu din capătul occidental al Olteniei pînă în Moldova, păstrînd mereu sentimentul eroic al luptei şi rezistenţei. Acesta e poate cel mai bun document literar al războiului văzut în realitatea lui zilnică, fără artificii." Într-adevăr, ceea ce rezistă în romanul lui Aderca este această densă cronică a luptei văzută din perspectiva omului care a trăit zile de mare încleştare fizică şi morală.

E o sinteză de poezie tragică, sumbră, izvorîtă din drama armatei şi a unui popor lăsat de izbelişte, şi de sarcasm la adresa celor ce-au văzut în război fie un mijloc de căpătuire, fie o cale de exacerbare a unor false sentimente. Dată fiind soliditatea construcţiei, pregnanţa evocării zilelor de extremă încordare fizică şi morală, imaginea unor mase de oameni aflate într-o perpetuă mişcare, totul urmărit cu arta unui prozator ce nu pierde niciodată detaliul caracteristic în viziunea de ansamblu, critica şi cititorii au reţinut în primul rînd *1916* ca o cronică şi o frescă socială. Au fost mai puţin interesaţi de zbuciumul psihologic al lui Costache Ursu, dezlănţuit după războiul mondial. Desigur, aşa cum spunea Vladimir Streinu: „Cît priveşte *Năluca*, afirm cu plăcere că numai Caragiale sau Gib. Mihăescu ar fi putut urmări progresiunea demenţei obsesive, privită dinlăuntrul ei, înfăţişată adică în dezvoltarea ei firească". Într-adevăr, prăbuşirea sufletească a lui Costache Ursu e generată, ca şi la ceilalţi eroi ai prozei româneşti inspirată din avatarurile primului război, de neîmplinirea idealurilor în care toţi au crezut. Dar spre deosebire de Radu Comşa, Costache Ursu are parcă tot timpul în faţa ochilor năluca fiului său ce n-a vrut să lupte şi a fost executat ca trădător. Şi atunci cînd iluziile s-au prăbuşit, n-a avut, oare, fiul dreptate? Dar de la această în-

Scanned with OKEN Scanner

trebare începe nu numai drama eroului, ci și drama cărții, caracterul ei eterogen, părțile ei cele mai vulnerabile. Pentru că, Felix Aderca face aici o confuzie, care de altfel nu a fost numai a sa : poporul român a luptat cu elan, entuziasm și dăruire în timpul primului război mondial pentru apărarea patriei și realizarea unor aspirații seculare. Dezamăgirea ce a urmat rezulta din însăși structura societății acelei vremi, în care idealul și visul social nu-și puteau afla adevărata împlinire. Aceasta a fost sfîșierea sufletească a tuturor celor ce au visat în tranșee nu numai izbînda marilor năzuințe naționale, ci și realizarea unor deziderate de dreptate socială. Dar ei nu s-au întrebat în ce măsură lupta dusă a fost utilă sau nu, n-au pus la îndoială sensul sacrificiului uman de atunci. Desigur, Costache Ursu trăiește drama oricărui tată ce și-a pierdut copilul în condiții tragice și care crede că n-a făcut tot ce putea pentru a-l salva. Și atunci cînd îndoielile încep să-l biruie, cînd „năluca" îl torturează, este fatală o confuzie de planuri. De altfel, confuzia lui Costache Ursu se amplifică neîncetat și prin propria sa neputință de a-și afla rostul și locul în anii ce au urmat primului război mondial. Ca toți eroii lui Felix Aderca, și el crede că puterea miraculoasă a erosului îl va izbăvi de suferințe. E o iluzie.

Se lasă apoi folosit de mișcările de dreapta, fără convingere. Aici tonul romanului se schimbă, devenind precumpănitor pamfletar. Nimic însă nu-i poate aduce eroului liniștea. Și atunci se sinucide. Dramă psihologică adîncă, izvorîtă din mari frămîntări sociale, ea se precipită spre deznodămînt după ce cupa tuturor deznădejdilor și a tuturor amărăciunilor a fost băută.

Romanul *1916* reprezintă punctul cel mai înalt al creației lui Felix Aderca. Aici s-au strîns tot ce avut el mai pozitiv, toate darurile sale de observator al vieții, toate însușirile sale de analist al fenomenelor psihologice și al momentelor de patologie sufletească.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum, cu toate inegalităţile stilistice, *1916* rămîne una din cărţile marcînd nu numai un moment în evoluţia lui Aderca, ci şi unul din romanele de război care completează galeria prozei noastre inspirată din acest eveniment istoric şi moral.

Dar cum spuneam şi la începutul acestui studiu, ar fi greu să aflăm o coordonată unică în scrisul lui Aderca, şi această dificultate cred că face parte din însăşi structura autorului. În proza sa alternează cărţi de pură observaţie realistă cu altele care proiectează în fantastic sau absurd. Influenţele proustiene, în *Zeul iubirii* sau *Omul descompus*, ecouri kafkiene, în *Aventurile d-lui Lăcustă-Termidor* şi în *Revolte*, situarea pe orbita romanului clasic românesc, în *1916*, înscriindu-se printre cei de o seamă cu Cezar Petrescu în *Domnişoara din strada Neptun*, prin această invazie a vieţii însăşi, pionier al genului ştiinţifico-fantastic, în *Oraşele scufundate* — iată aria pe care acest talent fecund şi inegal a acoperit-o. De aceea *Revolte*, carte scrisă în 1938, apărută abia în 1945 din pricina legilor rasiale, nu constituie o surpriză pentru cititorii lui Aderca. *Revolte* reprezintă un ecou al *Procesului* lui Kafka la o amplitudine redusă. Dar influenţa este vizibilă, şi nu-i vorba numai de o similitudine tematică. Absurdul justiţiei burgheze este urmărit de-a lungul unei acţiuni în care formalismul dă cale liberă necinstei triumfătoare în pofida codurilor, articolelor şi a paragrafelor, devenite litere moarte. Critica a apreciat atunci în special scenele groteşti care duc pînă la ultima limită anume proceduri ale justiţiei, punînd astfel şi mai net în evidenţă absurditatea acestei instituţii.

Dar spiritul mereu nepotolit care l-a împiedicat să dea cărţilor sale o formă definitivă şi mai ales închegată s-a răzbunat şi de data aceasta : cele cinci experienţe erotice ale eroului nu fac un corp comun cu firul naraţiunii. De aceea, ele nici nu aduc o notă în plus la definirea ideii atît de su-

Scanned with OKEN Scanner

gestiv pusă în valoare de scriitor prin acea cavalcadă de fapte care unește deopotrivă grotescul cu absurdul, pornind de la tare și metehne ale justiției din acea vreme. Revăzîndu-și romanul în ultimii ani ai vieții, Felix Aderca a izolat cele cinci episoade la sfîrșitul cărții. Astfel, *procesul* propriu-zis capătă mai multă fluiditate.

E în scrisul lui Aderca un păienjeniș de procedee, de atitudini, un adevărat labirint de încercări, de tentative izbutite, parțial realizate sau chiar eșuate, un conglomerat de idei contrarii. Prin acest păienjeniș, prin acest labirint, am încercat să marcăm un fir călăuzitor al unei Ariadne, care să ne conducă prin atîtea obstacole spre liman. Fatal, unele cotloane au rămas întunecate, altele sînt poate încă în penumbră, pe unele în mod cert le-am ignorat. Am căutat să ajungem la capăt cu conștiința că opera lui Aderca, așa cum s-a constituit ea de-a lungul a mai multe decenii, merită un asemenea efort de defrișare a sensurilor principale. Am căutat de asemenea să ajungem la capăt cu speranța că personalitatea acestui scriitor, atunci cînd va fi cunoscută în toată complexitatea ei, va stărui multă vreme în istoria literaturii noastre. Timpul va proiecta asupra activității lui Aderca o lumină din ce în ce mai favorabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Personalitate tumultuoasă, Petru Comarnescu şi-a definit un loc proeminent şi original în cultura românească prin acele date şi elemente fundamentale ale individualităţii sale, care ani de zile au uimit pe unii, iar altora le-au părut pur şi simplu cusururi. Timp de aproape patru decenii, prezenţa sa dinamică, multilaterală, revărsată către toate domeniile interpretării frumosului şi către toate formele cunoaşterii artistice, s-a materializat în zeci de volume, în mii de articole, în conferinţe al căror număr cred că nici nu se mai poate estima, în inaugurări de expoziţii, în intervenţii la dezbateri publice. Contribuţiile sale sînt deopotrivă revendicate de arta reportajului, a interviului, a traducerii, a memoriilor, a criticii şi istoriei de artă plastică, literară, teatrală şi muzicală, a publicisticii curente, a eseului filozofic şi, aş adăuga, al artei oratorice. Urmărind diagrama neîntreruptă a scrisului său, ai impresia că lui Petru Comarnescu foaia albă de hîrtie nu-i stîrneşte temeri sau reticenţe, ci îl transpune instanta-

Scanned with OKEN Scanner

neu într-o stare de efervescență intelectuală. Pentru el, scrisul nu-i un chin, ci o eliberare, nu-i un mod de viață, ci viața însăși, nu-i o formă de afirmare, ci o stare de permanentă comunicare și confesiune. De aceea, scrisul său nu cunoaște pauze, zăgazuri, momente de acalmie, de relaxare. De aceea, nici o clipă nu ai sentimentul că omul acesta trăiește stări de oboseală sau blazare intelectuală. Prezent mereu și pretutindeni, numele său a devenit un adevărat numitor comun al culturii românești și nu rareori un ferment al ei.

Dacă vrem să-l înțelegem cu adevărat pe Petru Comarnescu, va trebui să pornim de la farmecul personalității sale cuceritoare și pitorești în sensul cel mai bun al cuvîntului. Petru Comarnescu nu privește arta cu impasibilitatea cercetătorului sau a criticului ce disecă imperturbabil. Pentru el, cultura nu este un obiect de studiu, ci o pasiune, căreia i se dăruie cu frenezie. De aceea, a fost și este omul atitudinilor categorice, ce își susține părerile cu ardoare și neagă cu vehemență, care aruncă jerbe de lumină și dezlănțuie tunete, care nu rămîne niciodată la o temperatură medie, ci se încălzește instantaneu, ajungînd iute la incandescență. Chiar atunci cînd vorbește în fața unei săli pline de admiratori, cînd nu este angajat într-o polemică, atunci cînd nu „răspunde" cuiva, cînd subiectul pare a nu incita la un duel, cînd toți cei ce-l urmăresc sînt pe deplin de acord cu el, își amintește de adversarii reali sau prezumtivi ai punctelor de vedere. Le dă instantaneu replica. Urmărindu-i lungile paranteze, digresiunile de la o frază la alta, clocotul dezlănțuit de fiecare idee, îți dai seama că într-adevăr omul acesta trăiește arta cu o putere de dăruire care contaminează pe cei din jur. Prin toate darurile sale, prin informația sa bogată, prin cultura sa, ce acoperă în timp și spațiu atîtea meridiane, prin respectul pentru valorile trainice ale culturii românești și universale de ieri și de astăzi, prin stilul său nervos, saturat de idei și despovărat de zorzoane inutile, prin arta de a capta

Scanned with OKEN Scanner

publicul şi de a-l electriza şi, în sfîrşit, prin generozitatea sa, această calitate fundamentală a personalităţii lui — Petru Comarnescu întreţine o stare de entuziasm sincer şi nereţinut faţă de artă. A descoperi un talent, a impune un tînăr, a releva o valoare încă necunoscută publicului, a prezenta o capodoperă sau un artist de seamă, a înlesni circulaţia unei idei, a determina un curent de opinie, acestea cred că sînt pentru el supremele bucurii şi satisfacţii morale. Se spune despre unii creatori că şi-au dăruit viaţa unei opere. Petru Comarnescu şi-a dăruit viaţa ideii de cultură, şi aceasta pentru că opera lui este mult mai vastă, decît ceea ce s-a sedimentat în scris, infinit mai amplă decît ceea ce cunoaştem din manifestările publice, opera lui este în fond tot acest circuit de înaltă tensiune pe care îl hrăneşte începînd cu o discuţie amicală pe stradă sau într-o sală de expoziţie şi încheind cu un eseu filozofic.

Acesta este Petru Comarnescu, omul care la şaizeci de ani parcurge mereu grăbit şi mereu în criză de timp străzile Bucureştiului, îndreptîndu-se spre săli de expoziţie, teatru sau concert, manifestîndu-şi admiraţia ca un adolescent, păstrîndu-şi o ingenuitate şi o putere nealterată de a vibra în faţa frumuseţilor noi şi de a recepta tot ceea ce geniul omenesc dăruie fără contenire. Este şi astăzi acelaşi om avid de a şti, de a afla, de a se cunoaşte. Antenele curiozităţii sale vibrează pe aceleaşi lungimi de undă ca şi în anii studenţiei, evocaţi cu atîta căldură în introducerea eseului său *Kalokagathon* (1946). Acesta este Petru Comarnescu, omul pe care o viaţă trăită numai prin artă şi pentru artă nu l-au făcut să devină nici snob, nici suficient, nici arogant. De aici şi pasiunea pentru valorile culturii româneşti, necontenita străduinţă de a defini structura specificului nostru naţional cristalizată în cîteva studii de o ţinută teoretică elevată, cu o mare bogăţie de argumente, ce urmăresc întreaga dezvoltare a spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritualității românești. El nu îndeplinește o profesie, ci împlinește o misiune.

Și totuși, o întrebare stăruie: această omniprezență, această necontenită răsfirare nu vădește o anume dispersare, absența unei concepții unitare, a unui sistem? În acest sens, chiar George Călinescu îl definea în *Istoria literaturii române*, drept „un intelectual nutrit de lecturi și inteligent care nu se fixează". Or, la Petru Comarnescu abordarea simultană a tuturor sectoarelor de interpretare ale culturii nu a fost și nu este semnul instabilității, ci ea corespunde unei viziuni unitare, globale, asupra fenomenului spiritual, viziune pe care autorul și-a argumentat-o mai ales în lucrarea sa fundamentală *Kalokagathon* [1], în a cărei introducere afirmă: „Astăzi, compartimentarea în adevăruri științifice, norme morale, principii estetice și dogme religioase nu mai este scop în sine, ci doar o metodă de lucru mai spornic, dar care nu mai scutește pe specialist să ignoreze interdependența valorilor și activităților *și să nu caute, dincolo de mica lui perspectivă, realitatea fundamentală a humanismului*" (s. n.). Aceasta a fost ținta cercetărilor sale și cred că aceasta a fost și este deopotrivă acea coordonată care dă scrierilor sale o unitate și o structură aparte. „Noi credem că numai prin cuprinderea și înțelegerea totului putem dobîndi ideea de adevăr. Numai privind lucrurile împreună și fără nici o intenție de a le răpune ori separa, ci căutînd doar să le deosebim și interpretăm, putem ajunge la o viziune coerentă și sintetică."

Dar, simultan cu această viziune unitară asupra lumii, opera sa critică se fundamentează pe o altă coordonată, anume aceea a ideii de continuitate în cultură. Și este cu atît mai demn de relevat această permanență a gîndirii sale, cu cît

[1] Apărută în anul 1946, cartea reprezintă lucrarea de doctorat ținută în mai 1931 la Universitatea din Los Angeles. Ea are deci caracterul unei profesiuni de credință.

Scanned with OKEN Scanner

Petru Comarnescu a fost realmente un critic avid de ceea ce este nou, receptiv la inovaţiile adevărate şi la sensurile lor, un om datorită căruia marii scriitori ai secolului nostru, şi mă gîndesc în primul rînd la Eugen O'Neill — dar nu numai el —, au intrat în circuitul culturii româneşti. Concepţia sa filozofică se ridică pe conştiinţa recunoaşterii celor două componente esenţiale ale culturii, „respectul elementelor permanent valabile din trecut şi introducerea inovaţiilor prezentului". Este o propoziţiune extrasă din studiul introductiv la traducerea trilogiei *Din jale se întrupează Electra*. Astfel defineşte Petru Comarnescu neoclasicismul socotit de dînsul „formula cea mai încăpătoare şi, totodată, unitară".

Aceste principii au guvernat activitatea lui Petru Comarnescu, criticul şi eseistul care prin cuprinderea competentă a tuturor domeniilor artei, din perspectiva istorică asupra fenomenului spiritual, s-a impus în cultura românească drept unul din reprezentanţii cei mai de seamă ai neoclasicismului. Pentru că, în ciuda temperamentului său tumultuos, exploziv, neliniştit, ceea ce uneşte şi dă scrierilor şi activităţii sale soliditate este acel *echilibru* spiritual, rezultat din permanenta încredere în valorile clasice şi din acceptarea a tot ceea ce arta a produs, cu adevărat, înnoitor şi revoluţionar.

În fiinţa lui Petru Comarnescu trăieşte un neoclasic însetat de seninătatea şi claritatea valorilor perene, pe care năzuieşte să le armonizeze în lumea modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi-a publicat primele sale articole şi studii, era imposibil ca o afirmare atît de sigură, şi din unele puncte de vedere chiar neobişnuită, să nu stîrnească nervozitate şi iritare. Motivele acestei nelinişti mi s-au părut de pe atunci pe deplin explicabile : mai întîi, pentru că Zoe Dumitrescu-Buşulenga nu a debutat propriu-zis, ci s-a impus imediat în atenţia opiniei publice prin cîteva articole şi, dacă îmi amintesc bine, două prefeţe. Ceea ce pentru alţii însemna doar primele trepte ale unui proces care putea să le aducă sau nu notorietatea, pentru ea a reprezentat notorietatea însăşi. „Debutul" său nu era unul obişnuit, nu avea nesiguranţă şi impreciziuni, nu cerea nici un fel de îngăduinţă. Şi cum calităţile, mai ales atunci cînd se afirmă atît de impetuos, supără mai mult decît defectele, reacţia nu a întîrziat să se arate, venind mai ales din partea acelor publicişti trudnici pe care mulţi ani de scris fără strălucire îi condamnase la obscuritate. Se mai adăuga faptul că Zoe

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrescu-Buşulenga apărea pe tărîmul criticii relativ tîrziu, cînd trecuse de treizeci şi cinci de ani, cînd unii din colegi începuseră să o socotească doar o eminentă profesoară universitară, care — din fericire ! — nu avea intenţia să abordeze tărîmurile scrisului. Dacă ne mai gîndim că Zoe Dumitrescu ataca mari subiecte de istorie literară — Eminescu, Creangă —, pătrundea pe terenuri ce păreau rezervate de care unii nu se apropiau, simulînd o smerenie ce nu reprezenta în fond decît ipocrizie, ne explicăm şi mai clar reacţiile amintite. Să mai spunem că aria interesului ei acoperea mai multe zone ale frumosului, stîrnind invidia celor care, scriind o viaţă întreagă numai despre un singur domeniu, opaci la tot ceea ce arta a dăruit omului, li se pare că cei ce percep fenomenul cultural în totalitatea lui sînt diletanţi.

Şi apoi... televiziunea. După cîteva emisiuni, numele ei a devenit unul din cele mai populare ale vieţii noastre culturale şi i-au creat o faimă pe care ar putea-o invidia uneori şi o vedetă.

Cu toate acestea şi în ciuda tuturor acestor fapte, Zoe Dumitrescu-Buşulenga este o fiinţă extrem de timidă, iar popularitatea de care se bucură nu a atenuat această sfială. Aş spune că uneori chiar a accentuat-o, ajungînd pînă la adevărate inhibiţii, deoarece Zoe Dumitrescu nu trăieşte decît prin cultură şi pentru cultură, iar vîlva, gloria o dezarmează pur şi simplu. Scrisul, conferinţa, emisiunea de radio şi televiziune, cursul universitar, toate sînt retrăiri pe plan public ale acestei pasiuni şi nu reprezintă o profesie sau un prilej de afirmare. Cultura a fost şi este însăşi viaţa şi, mai mult decît atît, chiar existenţa sa cotidiană. De aceea a şi debutat tîrziu, de aceea s-a simţit stînjenită ani de zile să încredinţeze tiparului rodul altor mulţi ani de conectare la toate sursele artei şi ale literaturii. De aceea, nici n-a răspuns atacurilor. Pentru că, prin scrisul şi întreaga ei activitate, Zoe Dumitrescu propagă idei şi idealuri înalte şi nu se poate opri la mărunte

Scanned with OKEN Scanner

combinații de culisă. Suprema bucurie o află în descoperirea și în valorificarea frumosului.

Sfiala despre care vorbeam se explică, deoarece face parte din acea categorie de spirite ce au exact sensul noțiunii, folosită de obicei cu prea multă ușurință, și anume : om cult. Pentru că adevăratul om cult nu poate fi niciodată mulțumit de sine și este încercat de complexe, despre care vorbea nu de mult și François Mauriac : „Știu prea bine ce înseamnă a fi cultivat, am iubit prea mult adevărata cultură la alții, pentru a fi pretins vreodată că o dețin chiar eu". Că a citit imens, că aria cunoștințelor sale acoperă nu numai literatura, ci și istoria, filozofia, cu toate corolarele lor, că de muzică și pictură nu se apropie cu cochetăria amatorului, ci cu optica celui avizat, toate acestea sînt adevărate. Zoe Dumitrescu este o erudită într-adevăr, dar erudiția ei se convertește într-o viziune estetică superioară. De unde, pasiunea pentru curentele, ideile și operele ce întruchipează în cel mai înalt grad frumosul și pe care le comentează cu entuziasm declarat. Dar noțiunea de frumos își află sorgintea în concepția veche elină, ce o face să aibă o preferință marcată nu atît pentru valorile constitutive și definitive — pentru că Zoe Dumitrescu nu merge pe cărări bătătorite —, ci pentru acele opere care întruchipează în cel mai înalt grad sensurile umaniste ale gîndirii și ale sufletului (recunoaștem aici radiațiile gîndirii lui Tudor Vianu, a cărui direcție fertilă în cultura noastră nu este încă pusă suficient în lumină). Scrisul său este dominat de această permanentă afirmare a frumosului socotit ca suprema noastră aspirație, ca ideal și factor propulsor de atitudini, de energii și, în ultimă instanță, ca cea mai deplină satisfacție morală. De aici, devoțiunea pentru Eminescu și Creangă în literatura noastră, asupra cărora a proiectat din acest punct de vedere lumini noi.

Iar cunoscînd-o, îți dai seama că reacția ei atunci cînd se întîlnește cu expresia desăvîrșirii (în muzică, plastică, litera-

Scanned with OKEN Scanner

tură, arhitectură, în peisaj chiar) nu-i grevată nici de suficiență, nici de răceală distantă și ostentativă, așa cum procedează cei care, dozîndu-și entuziasmul, cred că își dovedesc superioritatea. Participă nereținut, trăiește nu numai pe planul ideilor, nu numai pe cel al afectului, dar, aș spune, fără să exagerez, că trăiește fizic această emoție ce o stăpînește pînă la uitarea de sine.

Dar, nu dovedește un entuziasm factice, care să o ducă la confuzia valorilor, din pricina unei disponibilități sufletești prea accentuate. Cultura și spiritul său sigur de selecție o face să discearnă între valoare și nonvaloare.

La masa de scris, Zoe Dumitrescu retrăiește toate aceste emoții, lucru ce se simte din fiorul care îi încălzește fraza ori de cîte ori vorbește despre marea artă și chiar din solemnitatea stilului său, care refuză însă grandiloovența. Pentru dînsa, comunicarea reprezintă esența și menirea scrisului, iar nu sclipirea exterioară. Deși nu are ritmul exploziv al unui articol de Petru Comarnescu, și la Zoe Dumitrescu ideile țîșnesc instantaneu din ciocnirea cuvintelor. De cele mai multe ori, cărțile, studiile și articolele sale nu respectă rigorile și legile comune, intră direct în subiect, atacă frontal ideea, o dezvoltă fără elemente și fraze adiacente. Simți cum o idee este cerută în mod imperios de alta, fără ca autoarea să mai aibă răgazul să le pregătească intrarea în scenă. Scrisul său nu este o înlănțuire de fraze elaborate îndelung, ci o succesiune de idei.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga reprezintă întruchiparea unor superioare calități sufletești și intelectuale, care i-au adus stima și prețuirea de astăzi. Pentru cei mai tineri, dăruirea sa, intensitatea cu care întîmpină tot ceea ce poartă pecetea gîndului ales și a talentului desăvîrșit, dezinteresul pentru tot ceea ce formează bunurile vieții și satisfacțiile ei materiale — toate acestea reprezintă un adevărat etalon intelectual.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cei ce ne aflăm astăzi în mijlocul drumului dintre treizeci şi patruzeci de ani, numele lui Constantin Bobescu se confundă cu înseşi izvoarele pasiunii noastre pentru muzică. Împreună cu Theodor Rogalski şi Alfred Alessandrescu, el ne-a învăluit, seară de seară, în vraja muzicii şi ne-a făcut s-o iubim înainte chiar de a cunoaşte notele. Pentru că, aşa cum spunea de curînd André Malraux, „orice educaţie se sprijină pe dragoste. Copiii trebuie să iubească muzica. După aceea, vor învăţa să solfegieze." Constantin Bobescu a chemat simpatia noastră la vîrsta cînd o acordăm spontan celor ce sînt mesageri ai frumosului. Ani de zile, nu i-am ştiut chipul şi înfăţişarea, pentru că, risipiţi prin cine ştie ce colţ de provincie, l-am ascultat doar înaintea aparatelor de radio cu baterii şi acumulator.

Mai tîrziu, cînd am lăsat în urmă copilăria şi adolescenţa şi am păşit în prima noastră tinereţe, l-am aplaudat pentru întîia oară pe Constantin Bobescu. Dirijorul şi violonistul pe

Scanned with OKEN Scanner

care îl auzisem atîta vreme fără să-l vedem nu avea ţinuta marţială şi impozantă a lui George Georgescu, nici gestul maiestuos al lui Theodor Rogalski. Cu tîmplele albite, adus de spate, cu un zîmbet sfios, stingherit parcă de aplauzele cu care un public tînăr şi entuziast îl întîmpina, se îndrepta, calm, spre pupitru. Nimic emfatic şi nimic spectaculos în fiinţa sa. Se confunda cu muzica pe care o slujea cu o maximă dăruire. Recunoaştem în această atitudine nu numai modestia sa, aş spune congenitală, dar şi amprenta pe care personalitatea lui George Enescu o aşeza asupra tuturor celor ce au fost alături de el. Pentru că a fi lîngă Enescu — aşa cum Constantin Bobescu violonistul a fost ani de zile, interpretînd alături de el capodoperele muzicii, ca, de pildă, seria integrală a cvartetelor lui Beethoven — nu a însemnat numai o consacrare artistică şi o recunoaştere a calităţilor de interpret, ci şi un privilegiu moral.

Aşa l-am cunoscut prin anii 1951—1952, cînd Orchestra radio prezenta marţi seara la Ateneu concerte educative pentru cei tineri. De atunci, fiecare din credincioşii Ateneului am ascultat nume şi orchestre celebre, dirijori şi interpreţi, care au făcut ocolul lumii. Dar în inima noastră a rămas neştirbită imaginea celui ce ne-a fost întîiul dascăl şi cu bagheta lui ne-a deschis calea spre tainele muzicii. Oricît de sus ne-am urca, pe treptele emoţiei, pe cei care ne-au pregătit pentru înţelegerea minunilor universului sonor nu-i putem uita. Simţim în noi temelii trainice aşezate de unii maeştri, cărora muzica românească le datorează atît de mult.

Gîndurile acestea îmi treceau prin minte atunci cînd l-am văzut pe Constantin Bobescu la pupitrul orchestrei, cu care s-au confundat trei decenii din viaţa sa, dirijînd poemul simfonic pentru cor şi orchestră *Regina Ostrogoţilor* pe versuri de Coşbuc. Bobescu s-a apropiat de opera lui Coşbuc cu o dragoste constantă şi emoţionantă, înţelegînd că suprema calitate a versului său este sinceritatea şi patosul emoţiei.

Scanned with OKEN Scanner

...Iar cînd aplauzele celor din sală au răsplătit emoţia primei întîlniri cu această compoziţie, ce se înscrie în cea mai trainică tradiţie a muzicii româneşti vocal-simfonice, am adus omagiul sincer unui dirijor şi compozitor care, cu devoţiune, s-a dedicat decenii de-a rîndul propăşirii vieţii noastre muzicale. Zîmbetul şi gesturile-i sfielnice parcă ne-ar fi spus că nu lui i se cuvin aceste aplauze. Atunci am înţeles că suprema satisfacţie a vieţii sale de artist nu au fost nici onorurile, nici gloria, ci bucuria de a şti că rodul unei munci fără preget şi lipsită de emfază a cucerit inimile iubitorilor de muzică. Există oare o împlinire mai mare pentru un artist adevărat?

Scanned with OKEN Scanner

Carnet de cronicar

Scanned with OKEN Scanner

• *Un capitol al „Condiției umane“ — André Malraux : „Antimemorii“*

Ca orice fapt de care se leagă numele lui Malraux, nici apariția *Antimemoriilor* nu putea rămîne pe făgașul obișnuitului. Secretul aproape desăvîrșit, apoi incertitudinea ce-a urmat primei indiscreții publice (după ce în primăvară s-a anunțat predarea cărții la *Gallimard*, presa știa doar că autorul a reținut spaltele fără a menționa data la care urmau să fie încredințate editurii în forma finală) ; după aceea, nerăbdarea provocată de primele indicii asupra conținutului, care a culminat cu fragmentul publicat de revista *Figaro Littéraire* (singurul în presa franceză și numai în ajunul apariției cărții) — toate acestea puteau fi socotite drept elemente publicitare, cu atît mai șocante, cu cît era vorba de Malraux, unul dintre cei mai mari scriitori ai acestui secol. În mod paradoxal, elementul esențial al interesului public față de această carte nu l-a furnizat nimbul de mister ce-a înconjurat-o pînă în preziua intrării ei în librărie, ci tocmai ceea ce toți bănuiau sau, mai precis, știau că vor afla în paginile ei. Pentru că, spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de memoriile oricărui alt scriitor, memoriile lui Malraux, cel ce a fost „autor şi interpret totodată al dramei propriei sale vieţi şi pentru care a compus un admirabil text", cum spunea Maurois, nu se răsfrîng numai asupra vieţii literare de după primul război mondial, nici numai asupra vieţii politice sau sociale din acest răstimp, ci aş spune că ele privesc existenţa noastră în totalitatea ei, cu evenimentele ce au marcat patru decenii de frămîntări, prefaceri, cataclisme, ce au trecut uneori dincolo de limitele imaginaţiei. Am repeta un adevăr banal afirmînd că toate aceste momente cruciale Malraux le-a trăit cu preţul vieţii sale în sensul cel mai exact al cuvîntului, că ideea de *angajare* a trecut la el din domeniul frazelor patetice, în cel al faptelor, iar faptele s-au dovedit a fi nu cele obişnuite, ci unele ce presupun supremul sacrificiu.

De aceea, orice exegeză a operei lui Malraux de aici şi numai de aici trebuie să pornească. Omul care a cunoscut experienţa revoluţiilor europene şi asiatice, războiul în primele linii, cel care-a purtat uniforma nu în calitate de corespondent de presă, ci de combatant, cel pentru care lupta nu însemna un spectacol, ci participarea efectivă la bordul avionului sau al tancului, omul care şi-a încrucişat drumul vieţii deopotrivă cu rafalele mitralierei şi cu unele dintre personalităţile proeminente ale istoriei de patru decenii încoace, — omul acesta nu putea publica o simplă carte de memorii. Şi cei mai vîrstnici decît el : Maurois sau Mauriac, şi cei mai tineri : Sartre sau Simone de Beauvoir —, deşi fiecare trăiseră la o tensiune, uneori deosebită, evenimentele istoriei, au rămas totuşi martorii şi comentatorii ei aşa cum atestă *Memoriile* lor. Ei au filtrat evenimentele la care-au asistat, în timp ce Malraux este unul din cei care le-au făurit. Dacă au protestat, şi-au făcut-o fiecare dintre ei nu numai o dată — împotriva terorii şi agresiunii, împotriva uciderii în masă şi a nedreptăţii, au făcut-o aşa cum spunea R. M. Albérès, co-

Scanned with OKEN Scanner

mentînd *Bloc-Notes*-ul lui Mauriac, din mijlocul unui Paris luxos şi calm. Ceea ce recunoştea şi Mauriac, cu ironică amărăciune. Or Malraux a înfruntat *răul*. Asemenea milioanelor de anonimi cu care ani de zile s-a confundat, el a *scris* istoria în accepţiunea directă a cuvîntului. Acum ea trebuie doar *rememorată*.

Şi, în sfîrşit, absenţa îndelungată a lui Malraux din arena literelor. Aproape un sfert de veac trecuse de la apariţia *Nucilor din Altenburg*, ultima sa carte de ficţiune ! Timp în care Malraux se dedicase exegezei artei plastice, cu strălucirea intuiţiei şi talentului său. Oare nu se adeverea supoziţia lui Pierre de Boisdeffre, care, în legătură cu unele aluzii la *tăcerea* prozatorului, spunea : „Ne putem gîndi la faptul că Malraux a tras în formă romanescă toate concluziile experienţei sale ?“ Absenţa sa pe planul epicii, producea mai multă nedumerire decît cea a unor scriitori precum Mauriac, J. Romains, Maurois, Duhamel. Toţi aceşti înaintaşi ai lui care au abandonat după cel de-al doilea război mondial sau în preajma lui genul romanesc erau de fapt scriitori formaţi în atmosfera sfîrşitului celuilalt veac şi începutul noului secol. Gaëtan Picon a demonstrat magistral de ce aceşti urmaşi ai lui Flaubert, Balzac sau Zola închideau o epocă. Ei reprezentau o altă înţelegere asupra romanului, aceea tradiţională, cînd, aşa cum spunea Picon, „romanul este un spectacol şi romancierul un director de scenă“. Dacă Mauriac, Maurois, Martin du Gard, Romains îşi încheiaseră opera romanescă, aceasta se datora şi faptului că Franţa dintre cele două războaie mondiale oferise lumii o nouă perspectivă asupra romanului, pe care Gaëtan Picon o definea în primul rînd prin structura eroilor, care nu mai sînt „caractere, ci atitudini şi mai puţin indivizi limitaţi de pasiunile sau de clasa lor, ci oameni deschişi...“ Picturii caracterelor şi mediilor i-a urmat afirmarea atitudinilor etice şi metafizice — limitarea individului de către psihologie şi societate, angajamentul omului în el însăşi şi participarea totală

Scanned with OKEN Scanner

la istorie. Or Malraux fusese, prin *Condiția umană*, dar și prin celelalte cărți ale sale, nu numai capul de serie cronologic al acestei noi înțelegeri a romanului, dar dăduse și prototipul ei. Atunci cînd nu numai viața începuse să semene cu romanele sale, cum spunea Malraux, ci și literatura a început să urmeze romanele lui, Malraux a tăcut. Dar *istoria continua*. Omul nu se mai angaja ca altă dată și după o lungă retragere angajamentul n-a mai reprezentat cîmpul de luptă, ci banca ministerială, n-a mai însemnat avion de vînătoare, ci voiaj diplomatic și guvernamental, n-a mai constituit înfruntare sub tirul artileriei, ci al canonadei verbale de la tribuna parlamentului. Toate aceste elemente cumulate explică de ce critica a reacționat într-un mod ieșit din comun, de ce în primele trei luni s-au epuizat peste 200 000 de exemplare (la sfîrșitul lui februarie — 300 000), de ce la mijlocul aceleiași luni cartea se afla de douăzeci de săptămîni pe lista primelor zece *succese*, de ce autorului i s-a cerut să-și explice cartea prin interviuri publicate și ele ca un fapt neobișnuit.

Un interes care nu s-a epuizat o dată cu comentarea primului volum, ci s-a prelungit și după apariție, deoarece pe pagina ei de gardă se afla înscris următorul avertisment: „Această carte alcătuiește prima parte a *Antimemoriilor*, care vor cuprinde, după toate probabilitățile, patru volume și vor fi publicate în întregime, după moartea autorului". Dar așa cum spunea François Nourissier, primul mare merit al cărții este faptul că *există*. Afirmația ar putea părea paradoxală la prima vedere, dacă n-am raporta-o la o anume stare de spirit creată în rîndurile tinerei generații privitoare la destinul operei lui Malraux în contextul culturii franceze de astăzi. Întrebarea care s-a pus adesea după cel de-al doilea război mondial — și mai ales către anii '60 — și pe care criticii noului său volum au reamintit-o este aceea dacă nu cumva André Malraux devenea, o dată cu trecerea anilor, numai un geniu mort tînăr! Iar cît privește raporturile sale cu genera-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile de scriitori de astăzi, critica observa că opera lui Malraux fascinează, dar nu mai influenţează. Pierre-Henri Simon, ca şi François Nourissier, explică faptul că opera lui Malraux n-a mai înrîurit tineretul scriitoricesc francez, deoarece autorul *Condiţiei umane* a înscris revoltele omului modern în curentul unei culturi clasice. Mai mult, Pierre-Henri Simon se întreba în ce măsură va fi primită noua carte a lui Malraux de către cei ce laudă astăzi „gîndirea negativă, gratuită, formalistă şi abstractă". Deoarece, dacă literatura lui Malraux proliferase în anii dintre cele două războaie mondiale un nou tip de erou şi o nouă structură epică, după 1950 mai ales, se evolua în Franţa către o altă înţelegere a literaturii. Aici cred că trebuie aflată aparenta izolare a operei lui Malraux faţă de noua critică şi „noile valuri" literare. Pe măsură ce anii de la ultima sa operă beletristică se adunau, ajungînd de ordinul deceniilor, distanţa nu era numai una de timp, ci de structură.

Aşa cum s-a subliniat, fundamentarea filozofiei şi literaturii absurdului o aflăm în *Condiţia umană* şi o aflăm în chip explicit (Maurois îl numeşte chiar pe Malraux „precursorul absurdului"). Dar dacă istoricii şi criticii au stabilit acest adevăr, creatorii absurdului în proză şi teatru nu l-au recunoscut nici ca maestru, nici ca înaintaş. Pentru că, de la constatarea absurdităţii lumii pînă la acceptarea absurdului drept unică atitudine filozofică posibilă, este o mare distanţă. Nu vom face aici o exegeză a punctelor de vedere care-l despart pe Malraux, precursor al absurdului, de adepţii de azi ai absurdului. Destul numai să citäm una din adnotările sale pe marginea eseului care i l-a dedicat Gaëtan Picon : „Nu cred cu adevărat că romancierul trebuie să creeze *personaje* ; el trebuie să creeze o lume coerentă şi deosebită de orice artist. Nu concurenţă făcută stării civile, ci concurenţă realităţii care i se impune, *vieţii*, cînd prefăcîndu-se că i se impune, cînd transformînd-o, pentru a rivaliza cu ea."

Scanned with OKEN Scanner

Deosebirea este deci mai degrabă una de *optică*, şi nu de timp. Dar iată că André Malraux apare, ca de obicei, pe neaşteptate, ca de obicei, spectaculos, ca de obicei, consecvent cu sine. De data asta, cartea sa nu va mai reface o etapă a vieţii sale, ci va trece de-a lungul operei şi existenţei sale, care în fond reprezintă un tot ce se confundă, se explică şi se determină reciproc, cîteva linii de forţă — coerente prin logica lor interioară, deşi la prima vedere lipsite de un liant comun. E vorba oare doar de „romanul unor romane" ? Iar capitolele ce se numesc *Nucii din Altenburg*, *Tentaţia Occidentului*, *Calea regală*, *Condiţia umană* nu sînt doar explicări ale genezei lucrărilor sale anterioare şi situarea lor într-un context istoric ? Nu, deoarece cartea lui Malraux nu este una de *memorii*, ci de *antimemorii*. Cum singur spune în introducere : „Admir confesiunile pe care le numim *Memorii*, dar ele nu mă reţin decît pe jumătate". Iar cîteva pagini mai departe : „Am intitulat această carte *Antimemorii*, deoarece ea răspunde la o întrebare pe care memoriile nu şi-o pun şi nu răspunde la cele pe care şi le pune ; şi de asemenea pentru că aici se află, adesea legată de tragic, o prezenţă inevitabilă, ca aceea a unei pisici strecurîndu-se prin umbră : prezenţa extravagantului căruia, fără să ştiu, i-am reînviat numele."

Şi care anume este această întrebare ? „Ceea ce mă interesează la un om obişnuit este condiţia umană ; la un om mare, mijloacele şi natura măririi sale, la un sfînt, caracterul sfinţeniei lui. Şi cîteva trăsături, care exprimă mai puţin un caracter individual, cît o relaţie deosebită cu lumea." Aici stă sensul acestui titlu atît de ciudat : în dorinţa autorului de-a răsturna tiparul obişnuit al confesiunilor şi al memoriilor, în strădania lui de-a situa din nou *omul* în relaţiile sale cu universul, cu viaţa şi cu moartea, una din obsesiile acestei cărţi şi ale întregii sale opere. De aceea *Antimemoriile* reprezintă nu numai una din cărţile lui Malraux, ci sinteza lor. Atitudinea omului în faţa *destinului* constituie de fapt fluxul

Scanned with OKEN Scanner

care dă unitate lucrării de față. Mai bine zis, *Antimemoriile*, spre deosebire de memorii, își propun o explicare a omului, și nu rememorarea etapelor unei vieți, cum se obișnuiește și cum unii așteptau să fie această carte. Așa cum spune Malraux însuși în interviul acordat lui Michel Droit : „Sînt cei care-și scriu memoriile din spectacolele pe care le-au întîlnit". Fără îndoială, fraza celebră a lui Garine citată de mai toți exegeții săi : „Ce cărți merită să scrii în afară de *Memorii ?*" a revenit în toate cronicile. Cartea cea nouă părea astfel o confirmare a unei idei ce-l obsedase timp de decenii. De aceea, prima întrebare a lui Michel Droit s-a raportat la această propoziție citată ca un adevărat dicton. În ce măsură, în momentul marei sale perioade romanești, gîndea la aceste *Memorii*. Malraux va răspunde : „De loc. Această carte este în întregime rezultatul unui soi de accident... Practic, am vrut deodată să exprim experiența vieții mele. Dar în același timp, sînt destul de ostil memoriilor *astăzi*." De aceea, memoriile sale nu urmează o schemă prestabilită, o cronologie, ci caută acea arhitectură interioară extrem de puternică, care poate nu se distinge atît de bine la început, dar pe care o vedem clar mai tîrziu.

Astfel s-au constituit *Antimemoriile* lui Malraux, una din cărțile asupra căreia comentariile se vor prelungi încă multă vreme de acum înainte. Rîndurile de față au vrut numai să introducă cititorul în meditațiile lui Malraux asupra destinului uman, meditații trasate de-a lungul marilor sale cărți, înțelese nu ca momente biografice, ci ca probleme fundamentale ale vieții omului de astăzi. De fapt, acesta este și sensul cărții : ea nu constituie doar o retrăire a universului parcurs odată, o reconstituire la distanță de ani a locurilor întîlnite și de care s-au legat momentele esențiale ale unei vieți și ale unei opere, ci și o perspectivă asupra destinului. Adică asupra *condiției umane*, ale cărei noi capitole s-au scris prin *Antimemorii*.

Scanned with OKEN Scanner

Lectura *Carnetelor* lui Albert Camus te duce cu gîndul la una din reflecţiile înscrise la începutul jurnalului lui Jules Renard : „Jurnalul meu nu trebuie să fie numai o simplă pălăvrăgeală, cum foarte adesea este cel al fraţilor Goncourt. El trebuie să servească la formarea caracterului, la necontenita lui îndreptare, la statornicirea lui." Şi aceasta pentru că Albert Camus nu a ţinut un jurnal în adevăratul înţeles al cuvîntului, compus din notaţii privitoare la evenimentele vieţii sale şi ale lumii exterioare. În februarie 1950, sub impresia lecturii „jurnalului" lui Delacroix, Camus avea să scrie într-unul din *Carnete* : „Memoria care te părăseşte din ce în ce mai mult. Trebuie să mă hotărăsc să ţin un jurnal. Delacroix are dreptate : toate zilele care nu sînt notate sînt zile care n-au fost." Nu e vorba nici de simple jurnale de creaţie, deşi pentru cel care doreşte să reconstituie etapele

Scanned with OKEN Scanner

alcătuirii operelor lui Camus aici află reperele fundamentale [1]. Dar mai presus de interesul documentar, mai presus de sugestiile privind situarea în timp şi stabilirea interferenţei şi a evoluţiei motivelor, valoarea *Carnetelor* lui Camus trebuie căutată în perspectiva pe care ne-o oferă pentru cunoaşterea luptei lăuntrice, de o luciditate adeseori cutremurătoare, a unui om chinuit — cum puţini au fost alţii —, de dorinţa realizării echilibrului interior, de aflarea căii prin care se poate ajunge la limanul adevărului.

Carnetele sale nu sînt notaţiile unui spectator şi nici ale unui spirit peste care a trecut unda narcismului. Ele reprezintă actul de curaj şi demnitate al unui om înzestrat cu tăria morală de a înfrunta cea mai drastică judecată asupra propriei fiinţe şi a faptelor sale, asupra tentaţiilor vieţii de fiecare zi, asupra atitudinii în faţa răscrucilor esenţiale ale existenţei.

Am putea spune deci că aceste carnete alcătuiesc un roman camusian, al cărui erou stă necontenit în faţa lui însuşi şi a oamenilor, judecîndu-se nu cu voluptatea autoflagelării, ci cu conştiinţa răspunderilor pe care artistul le are înaintea istoriei şi a oamenilor. Totul însă expus cu simplitatea desăvîrşită a artei clasice, care caracterizează stilul lui Camus. Aşa cum susţine Morvan Lebesque : „O asemenea operă are un stil ce refuză moda. Şi mai întîi, un vocabular uşor de înţeles. Camus lasă altora jargonul filozofic, care este pentru literatură ceea ce este tehnocratul pentru un muncitor." (*Camus par lui-même*, Éditions du Seuil, colecţia „Microcosmos", 1963.) Stilul său lapidar pînă la esenţă ne poate induce în eroare uneori. Sau, cum spunea André Maurois : „Limbajul său era ferm şi simplu ; stilul său presărat cu ex-

[1] În acest sens, vezi Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, prefaţă de Jean Grenier, text stabilit şi adnotat de Roger Quillot, Ed. Pléiade, N.R.F., 1963.

Scanned with OKEN Scanner

presii frumoase ; el gîndea cu curaj, forţă şi precizie“ [1]. Cu atît mai mult acest adevăr se verifică în paginile unde Camus a distilat în expresii concentrate direcţiile esenţiale ale existenţiei sale, care n-a stat niciodată sub zodia seninătăţii şi a euforiei. Grele de gînduri şi de furtuni lăuntrice, concise pînă la avariţie, ele ne pot părea mai elaborate chiar decît operele sale beletristice. Le sînt însă comune „curajul, forţa şi precizia“, cele trei atribute stabilite de Maurois — esenţiale de altfel pentru a înţelege nu numai nota specifică a operei sale, ci şi natura comunicării lui Camus cu lumea. *Carnetele* lui Camus depun o mărturie şi confirmă în acelaşi timp ceea ce marii critici au intuit drept trăsătură esenţială a sufletului său, exprimată astfel de Gaëtan Picon : „Fiindcă aflăm la Camus o experienţă interioară complexă, divizată totdeauna în mişcări : sensul absurdului şi acela al revoltei, indiferenţa şi pasiunea, gustul riscului şi o rezervă prudentă ; o înţelepciune — aşa după cum sălăşluieşte în el abstracţiunea şi senzualitatea, sensul universalului şi cel al peisajelor neobişnuite, sensul eternului şi cel al timpului“.

De aceea, cînd, în 1950, Camus spunea : „Opera mea cuprinsă în aceste două prime cicluri (pînă la *Omul revoltat* inclusiv, n. n.) : fiinţe fără minciună, deci nereale. Nu se află în lume (în viaţă)“, reflecta un gînd care l-a torturat necontenit, şi anume acela al înţelegerii omului în adevărata-i lumină, în complexitatea sa spirituală. A înţelegerii destinului său ca o componentă asupra căreia acţionează fără încetare forţe contrarii, deşi, aşa cum s-a afirmat, opera lui Camus este dominată de „teroarea absolutului“ [2]. Mai întîi, permanenta luptă dintre tentaţiile vieţii comode, confortabile, între

[1] André Maurois, *De Proust à Camus*, Librairie Académique, Perrin, 1964.

[2] Victor Brombert, *The Intellectual Hero*, The University of Chicago Press, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

nevoile existenței cotidiene și dorința acerbă de a se ridica deasupra lor, de a se împlini pe planul desăvîrșirii spirituale.

De un ascetism în adevăratul sens al cuvîntului nu se poate vorbi la Camus, și *Carnetele* lui dovedesc cu prisosință acest lucru : „Sînt fericit sau nenorocit ?“ se întreba în 1937 Camus, în timpul unei vizite în Italia. „Chestiunea are prea puțină importanță. Trăiesc cu atîta pasiune.“ Dacă această trăire intensă pe planul spiritual, pe planul ideilor mi se pare a fi numitorul comun al *Carnetelor* lui Camus, voința continuă de a nu fi sclavul plăcerilor efemere este mereu prezentă în opera sa : „Atîta timp cît n-a dominat dorința, el n-a dominat nimic. Și n-o domină aproape niciodată.“ Dar ceea ce mi se pare demn de subliniat este faptul că Albert Camus nu expune numai starea ideală, dezideratul absolut, nu construiește numai ipoteza cea mai fericită, ci dă riposta sau mai precis ne aduce pe tărîmul realității. Aforismele sale își primesc în permanență replica atunci cînd se situează într-o lume care lui i se pare neconformă cu adevărul. Se întreabă : atunci cînd ai „șansa să trăiești în universul inteligenței, prin ce nebunie să dorești intrarea în strigătele și casa groaznică a pasiunii“ ? Dar pledoaria sa nu este aceea a unui fariseu. Pentru el, viața nu este asemenea unei întinderi plate, fără reliefuri și fără puncte accidentate și nici individul nu este o prezență statuară, imobilă. Spune Camus la un moment dat : „Mă cunosc prea mult pentru a crede în virtutea pură“. Dacă propria ființă nu l-a mulțumit, nu înseamnă că idealul virtuții nu poate fi întîlnit, că el reprezintă o himeră : „Am cunoscut virtutea, demnitatea, naturalețea, noblețea la alții. Admirabil spectacol și dureros.“ De aceea, cu luciditatea care este cea dintîi caracteristică a *Carnetelor* sale, Camus crede că : „o virtute extremă constă în uciderea propriilor pasiuni. O virtute și mai profundă constă în a le echilibra.“ Există însă în anumite momente repudieri categoric exprimate, expuse spontan, fără nici un retuș. Atunci consideră viața sexuală

un stupefiant : „renunțarea la această servitute care este atracția feminină." Virtutea, viața morală nu-i pentru Camus un percept dogmatic, o poruncă ce trebuie împlinită cu prețul unor renunțări dureroase și, cum spuneam mai sus, fariseice. Virtutea pentru autorul *Ciumei* trebuie să reprezinte opțiunea conștiinței. Îi sînt străine și aici extremele, deoarece spune : „O virtute spectaculară, care duce la negarea pasiunilor. Una mai profundă, care duce la echilibrarea lor."

Omul Camus se definește deci prin permanenta înfruntare între două contrarii. Dar dacă ne-am opri aici numai, am spune prea puțin : echilibrarea pasiunilor nu-i un scop în sine, ci cheia unei vieți dedicate țelurilor înalte. Pentru că o altă dramă a existenței lui Camus de aici izvorăște, din conștiința ireversibilei treceri a vremii. „Viața este scurtă, și păcătuiești pierzînd timpul." E un postulat căruia omul i-a fost cu consecvență credincios și opera lui atît de densă, dar și atît de bogată ne-o atestă din plin. De aceea, André Maurois spunea : „Această viață scurtă a fost cît se poate de plină". Conștiința lui Camus se ridică și pe o altă treaptă, și anume aceea a datoriilor omului în viață și în societate. Pentru el, sinceritatea stă la baza faptelor în orice împrejurare. Autorul și omul sînt în concepția lui Camus un tot unitar, condiționîndu-se și determinîndu-se reciproc : „Filozofiile prețuiesc cît prețuiesc și filozofii. Cu cît omul e mai mare, cu atît filozofia este mai adevărată." Se întreabă dacă are dreptul ca artist „să accepte avantajele în bani și stimă, care sînt legate de această atitudine". Desigur, privațiunea este cea mai bună cale. Dar poate lipsi pe cei ce depind de el „chiar de confortul foarte modest" ? Scria chiar în primele rînduri ale *Carnetelor* (mai 1935) : „Poți avea — fără romantism — nostalgia unei sărăcii pierdute. Un anumit număr de ani trăiți mizerabil ajung pentru a construi o sensibilitate." Dar la Camus sărăcia nu reprezenta o stare de inferioritate materială, o sursă de umilință. Pierre-Henri Simon crede că

Scanned with OKEN Scanner

„acestui început dificil îi corespunde, fără îndoială, o nuanță a pesimismului său". Lectura *Carnetelor* nu ne-ar mai duce la validarea integrală a acestei păreri. Camus consideră că „lumea săracilor este una din rarele, dacă nu singura închisă asupra ei, o insulă în societate". În această lume, Camus consideră că a atins ceea ce i se părea a fi „sensul adevărat al vieții". *Carnetele* de aici pornesc, de la constatarea acestei stări — de la cunoașterea acestei prime condiții, care nu i-a dat însă lui Camus o stare de inferioritate socială, ci i-a ascuțit sensibilitatea, l-a făcut să aibă o perspectivă gravă asupra vieții. De altfel, aceasta este, cred, esențiala contribuție a *Carnetelor* la definirea personalității celui ce a scris *Ciuma*. Iată întrebări care-l obsedează pe Albert Camus. Pentru el, ca om și ca artist, supremele comandamente morale sînt : „A nu ceda", „a nu consimți", „a nu trăda". Avea conștiința acelui „teribil și devorant egoism al artiștilor". Pentru Camus, „justificarea artei", consta în faptul că „adevărata operă de artă ajută sincerității, întărește complicitatea oamenilor". Iată de ce am putea spune că una din sursele dramei trăite de eroul acestor *Carnete* este aceea a tentațiilor egoismului și ideea altruismului social ce formează crezul vieții sale ca om și artist. Crede că „lumea a fost asemănătoare acelor picturi italiene din Renaștere în care, pe dalele reci, oamenii erau torturați, pe cînd ceilalți priveau aiurea, într-o bună dispoziție perfectă. Numărul celor dezinteresați este amețitor pe lîngă cei interesați. Ceea ce caracterizează istoria este numărul oamenilor care nu se interesează de nenorocirile altora." Și tocmai în această direcție cel ce a scris *Mitul lui Sisif* vedea rostul omului în societate. Răspunzînd cuiva aflat pradă disperării, Camus afirma : „Aveți ceva de făcut, nu vă îndoiți. Fiecare om dispune de o zonă mai mult sau mai puțin mare de influență." Și este deci firesc ca ideile cărora Camus le este aici credincios să fie acțiunea și angajamentul. De aceea, spune : „iubesc mai mult oamenii angajați, decît scriitorii

Scanned with OKEN Scanner

angajaţi. Curaj în viaţă şi talent în opere", afirmînd apoi în chip concluziv : „Da, îi vreau mai puţin angajaţi în operele lor şi puţin mai mult în viaţa de fiecare zi". De aici începem să pătrundem în labirintul de atitudini contrarii, din însumarea cărora s-a constituit opera acestui gînditor şi scriitor al secolului nostru. Cel ce simţea „gustul amar al singurătăţii", cel pentru care „întreg efortul, în toate situaţiile, nenorocirile şi deziluziile a fost regăsirea contactelor", cel ce spunea că scriitorul este la sfîrşit „răspunzător" înaintea societăţii de ceea ce face, cel ce credea că „problema mai serioasă care se pune spiritelor contemporane este conformismul", cel care ne-a dat cîteva din meditaţiile adînci asupra condiţiei intelectualului în ambianţa socială şi morală a acestei vremi privea acţiunea ca un imperativ. Avea conştiinţa solidarităţii cu ceilalţi, deşi ştia că „mîinile întinse sînt rare". Dar necontenit le-a căutat şi de nenumărate ori a fost în fruntea celor ce au protestat împotriva regimurilor dictatoriale, a înăbuşirii voinţei populare.

De unde începe însă drama lui Camus ?

Din momentul în care, cerînd artistului să se definească în viaţă drept un om angajat şi un om de acţiune, nu a întrevăzut care este ţelul final al acestei atitudini. Pentru ce şi în numele cui ? Răspunsul nu poate fi dat, deoarece scriitorul — în *Carnetele* sale —, dacă este optimist în ceea ce priveşte *individul*, manifesta un iremediabil pesimism în faţa *condiţiei umane*.

Răspunzînd celor ce-au afirmat că „negaţia" (din *Străinul*) „e un abandon", Camus susţinea că, dimpotrivă, este o „alegere". Şi tocmai această alegere dă culoarea particulară a intensei confruntări pe care omul şi artistul o trăiesc în paginile *Carnetelor*. A unei confruntări în care mulţi oameni îşi recunosc propria lor dramă, aşa cum spunea Pierre de Boisdeffre în legătură cu *Ciuma*. „Da, *Ciuma* nu este decît o

Scanned with OKEN Scanner

alegorie, dar este alegoria însăşi a timpului nostru, şi contemporanii noştri s-au recunoscut imediat." [1]

Dacă omenirea retrăieşte prin scrierile lui Camus multe din întrebările pe care şi le-au pus într-o epocă atît de zbuciumată, dacă omul recunoaşte în aceste *Carnete* gînduri care l-au frămîntat adeseori, rămîne însă deschisă întrebarea esenţială, şi anume aceea a perspectivei omului şi omenirii la care Camus n-a răspuns aici. Şi n-a răspuns pentru că, deşi niciodată n-a preferat zonele pasivităţii şi ale comodităţii, deşi a crezut în puterea omului de a înfrunta destinul, a fost copleşit — aşa cum paginile *Carnetelor* sale depun mărturie — de tragismul existenţei omului, de acele drame care au mutilat secolul al XX-lea şi care au înnegurat orizontul lui Camus. Aflăm în *Carnetele* lui un sentiment tragic al vieţii, o chinuitoare conştiinţă a imposibilităţii de a depăşi condiţia umană. Toate au încercat simultan sufletul lui Camus, care n-a pornit de la sisteme, ci le-a construit. Ceea ce mi se pare că aceste carnete ne demonstrează hotărîtor este faptul că opţiunile lui Camus s-au ivit la capătul unor procese acute de conştiinţă. Că omul şi-a trăit intens şi cu adevărat opera.

[1] Pierre de Boisdeffre, *Des vivants et des morts*, Editions Universitaires, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce ne impresionează cu deosebire atunci cînd privim evoluţia liricii lui Alexandru Philippide de-a lungul celor patru decenii şi jumătate cîte au trecut de la apariţia celui dintîi volum al său de versuri este o exemplară consecvenţă. Dar în fiecare nouă carte de poezie ce s-a adăugat cu destulă avariţie celei de început cititorii nu au văzut numai confirmarea deplină a acelor excepţionale calităţi care au făcut ca încă din perioada debutului numele său să fie recunoscut drept unul de primă însemnătate în lirica românească, ci şi o nouă treaptă urcată spre zonele marii şi desăvîrşitei poezii. Al. Philippide a apărut în lirica românească în anii imediat următori primului război mondial, şi unii dintre contemporanii uimiţi de neobişnuitele imagini, de expresia vulcanică a versului său l-au trecut în categoria modernistilor. Expresie nepotrivită, pentru că poetul era în fond un romantic neliniştit (el considera de fapt romantismul nu un curent literar, ci o stare de spirit), un suflet care recepta frenetic seismele vremii,

Scanned with OKEN Scanner

o inimă în care totul pulsa la intensităţi neobişnuite. Integrat într-o nobilă tradiţie românească, nutrit de tot ceea ce poezia universală înălţase mai durabil, Alexandru Philippide s-a impus tuturor ca un înnoitor care nu distrugea logica versului, nu atenta la sensul cuvîntului, nu disloca temeliile liricii. Acum, după aproape cinci decenii de cînd glasul său poetic a răsunat atît de clar şi de distinct, Alexandru Philippide înfăţişează cititorilor un nou volum. Ce este modern în aceste pagini aflăm încă din poezia *Căutătorul,* care deschide volumul. În versurile ei se răsfrînge marea şi necontenita nelinişte a omului de azi, avid să afle adevărul, mereu şi mereu solicitat de alte întrebări, mereu şi mereu parcurgînd alte trepte ale cunoaşterii, niciodată mulţumit cu ceea ce a dezlegat, niciodată cuprins de stări euforice : „Doar ştii că timpul n-are moarte. / Un calcul scurt, de două sau trei linii, / Şi-ai întrecut viteza banală a luminii. / Ca-n mii şi mii de repezi răsfrîngeri de oglinzi, / Ţi-e mintea străbătută de căutări rebele. / Ai spune că şi mîna în sus cînd o întinzi / Ţi se lungeşte braţul pîn' la stele." Dar acest proces nu are niciodată sfîrşit : „Şi cînd din lungi peregrinări, / Te întorci pe căi de raze şi de unde / În lumea dinăuntru, a inimii profunde, / Tot mai găseşti acolo întrebări". Acesta este de fapt sensul întregului volum, în poeziile căruia se cristalizează permanentele căutări ale omului, neîncetata aspiraţie către forme pure, superioare şi armonioase de viaţă. Poetul se imaginează în postura unui călător ce străbate spaţii nemărginite, ce escaladează munţii şi culmile şi se avîntă temerar pe tărîmuri necunoscute. Ipostaza sa obişnuită este aceea a omului fără odihnă, a celui pentru care viaţa este un necontenit zbucium creator. Călătoria sa perpetuă nu are însă sensul absurd al unei munci de Sisif. Cele mai încîlcite întruchipări nu-l descurajează, nu-i ridică în cale stavili de natură să-l abată din drum : „Era un vălmăşag imens de scări, / Asemeni unei uriaşe schele. / Care-astupase cele patru zări. / Şi eu urcam

Scanned with OKEN Scanner

și coboram pe ele", dar nu abandonează, nu se rătăcește în acest hățiș, deoarece „nădejdea unui țel de mult promis / Stîrnise căutarea mea-ncordată". Și, dornic să-l ajungă, poetul va înfrunta acest amalgam pînă cînd: „Văzui deodat-un cer înalt de vară. / Ostenitoarea mea călătorie / Se preschimbase-n tihnă și splendoare, / Și-am chiuit atunci de bucurie, / Slăvind acest azur de sărbătoare". Dar în același timp, alte obstacole i se ridică în cale: imaginea dantescă a acelei păduri de capete strigînd „din toate gurile Eu! Eu! Eu!" nu reprezintă altceva decît simbolul celor ce-și hipertrofiază personalitatea pînă la o totală desfigurare. De aici și dezamăgirea poetului care întîlnește un asemenea spectacol: „De asta am bătut atîta cale / Și-am străbătut atît noian de scări, / S-aud cum capetele infernale / Și-aruncă unul altuia ocări / Și pîngăresc aceste clare zări?" De fapt, poetul a avut dintotdeauna o repulsie pentru acele întruchipări ale unei lumi maculate, ale unei lumi asupra căreia își pusese amprenta monotonia, murdăria și tristețea, cum este priveliștea orașului provincial de altă dată: „Prin mahalăli cu străzi bolovănoase, / Casele-aveau acoperișuri trase / Pe ochi și se uitau la tine strîmb"...

Dar toate acestea îl copleșesc, îi anihilează elanurile, îi întunecă orizontul sau îl fac să trăiască stări de anxietate? Nicidecum. Pentru că noul său volum este străbătut de o permanentă căutare a drumului luminat, a seninului: „Într-un avînt de viață vagabondă, / Tu alergai spre soare și verdeață, / Să prinzi în brațe dimineața blondă". Natura nu reprezintă în poezia lui Alexandru Philippide un cadru decorativ, ci întruchipează limanul în care viața se regăsește în formele ei plenare, desăvîrșite. Natura nu este un simplu mediu reconfortant, unde se plîng iluzii sfărîmate, ea simbolizează forța de necuprins a omului faber — care depășește sublim orice obstacol și nu se prăbușește în zborul lui spre înălțimi. Am spune că poezia lui Alexandru Philippide este

Scanned with OKEN Scanner

tutelată deopotrivă de Icar și Prometeu, aceste două superbe întruchipări ale forței și ale avîntului uman, ale îndrăznelii sale. Ceea ce îi stîrnește oroare poetului este încremenirea în timp, starea de lîncezeală. Am citat mai sus cîteva versuri din poezia *Drumeți*, în care retrăiau imaginile tîrgului de provincie vegheat de „cîini slabi și triști", ce „visau pe maidane". Amintirea acestor peisaje îl face să exclame : „Stagnante vremuri ! / Ce nămeți de vis / S-au așternut peste-amintire". Timpul are în conștiința poetului o unitate dialectică neîntreruptă, el reprezintă o permanentă curgere și împlinire : „Gropar al vremii care-ntr-una piere / Și, fenix, din ea însăși se naște iar, mereu". Lumea reală și cea din vis se împletesc necontenit în ființa sa poetică nu ca un aspect dizolvant, ci ca un element dinamic. De aceea, sensul poeziei sale nu este nicidecum unul de natură contemplativă. Zbuciumul său, ca al oricărui adevărat creator, fiind străbătut de necontenita dorință a realizării năzuințelor poetice : „O, cîte lucruri au rămas nespuse, / Vechi juvaeruri risipite-n drum ! / De unde să le mai adun acum, / În drum pierdute, pe vecie duse ?" Și gîndul acesta îl aflăm necontenit în culegerea de versuri pe care o avem în față : „Ce minereu de amintiri ! Cînd oare / Voi izbuti s-aleg metalul pur / Și să înalț din clopote de soare, / Ca un prinos augustului azur / Cîntecul meu suprem de sărbătoare."

Pentru că o poezie în care intensa meditație asupra rosturilor lumii, o poezie de adevărată ținută intelectuală, străbătută de firul permanentei frămîntări creatoare, aflîndu-și limanul în mijlocul naturii, se încununează cu această viziune sărbătorească. Niciodată idilică, niciodată bucolică, totdeauna rezultată dintr-o permanentă luptă a elementelor contrastante. Aflăm aici replica modernă a mitului lui Icar și Prometeu, la care mă refeream mai sus. Nici unul, nici altul nu mai sînt învinși : „Apusul își stinsese de mult acum tăciunii. / Mijeau, prin negre colțuri de cer, lumini astrale / Și vînturile tulburi

Scanned with OKEN Scanner

care-mi dădeau tîrcoale / Se risipir-o dată cu răsăritul lunii." Dorința de a sparge spațiul și timpul, de a ieși triumfător din orice încercare, de a nu abandona lupta, de a nu așeza limita unui ideal, de a privi cutezător spre culmile cele mai înalte reprezintă o permanență a liricii lui Alexandru Philippide : „Din mine însumi, nou, să mă ridic / Și să mă urc în voie pe culmea cea mai-naltă". De aceea, gîndul poetului, chiar atunci cînd aspiră spre eternitate, țintește nu la monumente somptuoase, ci la deplina realizare a elanurilor poetice : „Dorind durata fără de contur, / Nu vreau sonore cripte să mă-ncurce, / Vreau gîndul meu aerian să urce / Nestingherit în veselul azur, / Pe coarde vechi un sunet nou să-ncerc..."

Sunetul acesta nou, atît de original în expresia lui densă, atît de greu de înțelesuri omenești, în care ne recunoaștem cu tot ce avem mai ales și mai nobil și ne face să retrăim cu intensitate năzuințele noastre, își prelungește neistovit ecoul în suflete. Nu aflăm oare, aici, pecetea adevăratei poezii ?

Scanned with OKEN Scanner

„Caragiale îşi va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul“, spunea Şerban Cioculescu în prefaţa celei dintîi ediţii a *Vieţii lui Caragiale*, apărute în 1939. Recitind acum prefaţa şi cartea în noua ei ediţie, fraza citată ne surprinde ! Şi aceasta deoarece previziunea criticului era împlinită încă din acel moment, după ce ai închis ultima pagină avînd sentimentul că ai citit nu numai o biografie riguros fundamentată ştiinţific, ci şi romanul vieţii lui Caragiale, acelaşi sentiment pe care îl avem cînd citim biografiile călinesciene dedicate lui Eminescu şi Creangă. Dar cele trei exemplare biografii, ca şi ceea ce s-a scris după aceea demn de stimă pe acest tărîm (şi nu mă refer aici la numeroasele monografii, ci numai la biografii, precum *Calistrat Hogaş* al lui Vladimir Streinu, *Viaţa lui Alecsandri* de G. C. Nicolescu, *Viaţa lui Macedonski* de Adrian Marino, *Viaţa lui G. Ibrăileanu* de Al. Piru) ne atestă că toţi autorii au lucrat *mai întîi* cu mijloacele omului de ştiinţă, ale investigaţiei riguroase

Scanned with OKEN Scanner

și migăloase. Astfel, aș explica de ce romanele și piesele de teatru dedicate vieții scriitorilor, aparținînd confraților de breaslă, nu au constituit mai mult decît simple eșecuri. Iar singura mare și copleșitoare excepție, Camil Petrescu, vine să confirme regula, deoarece cel ce a scris *Un om între oameni* și-a construit romanul și piesa închinate lui Bălcescu după o serioasă și tenace documentare, pe care ar invidia-o orice istoric. Șerban Cioculescu își asumă în cuvîntul înainte al primei ediții reprodus și acum obiective atît de modeste, încît aș îndrăzni să spun că prefața îi contrazice cartea. Așteptînd scriitorul care să reînvie viața lui Caragiale, dînsul se consideră un simplu cercetător documentar, iar integrarea documentelor în însăși țesătura textului (metodă la care maestrul de necontestat al biografiei, André Maurois, a ajuns abia mai tîrziu, considerînd-o formula superioară a tehnicii biografiei), o explică prin necesitatea de a înviora „lectura prozei noastre, fără pretenții beletristice". Să fie oare adevărate aceste două aserțiuni ? Ca punct inițial, *da*. Mai întîi, pentru că *Viața lui Caragiale*, ca și ediția în șapte volume apărute pînă în 1947, ca și primele patru tomuri ale noii ediții în curs de tipărire, reprezintă o imensă, continuă și trebuie adăugat neapărat exemplară muncă de cercetare a tuturor surselor posibile. Aș spune că asemenea trudei depuse de Perpessicius pentru editarea operelor lui Eminescu, ceea ce a întreprins Cioculescu în vederea studierii lui Caragiale constituie mai înainte de toate o pildă de etică intelectuală. Mi se va spune că toate acestea sînt criterii extraestetice, dar niciodată nu aș putea uita imaginea acestor doi oameni care ani și ani de zile n-au pregetat nici muncă, nici odihnă, lovindu-se uneori de ingratitudine, sacrificînd domenii unde însușirile lor s-ar fi valorificat imediat. Era cred o datorie de conștiință să afirmăm un fapt esențial : prin abnegația științifică cu care a fost clădită, prin munca tenace depusă, prin spiritul de o probitate niciodată eclipsată, *Viața lui Caragiale*

Scanned with OKEN Scanner

este una din acele cărți a cărei semnificație face să sporească valoarea ei intrinsecă. Șerban Cioculescu se consideră, în prefață, un *cercetător documentar*. Cartea nu este nici o juxtapunere de fișe și nici o reconstituire a unor documente deja existente. E drept, Șerban Cioculescu are o adevărată pasiune și chiar o voluptate a preciziei în materie de istorie literară (și cîte zile amare nu a făcut unor cercetători mai grăbiți, care alunecau cu privirile deasupra paginii !), dar pentru el această pasiune nu se convertește în factologie pură. Documentul, de la matricola de școală pînă la amintirile contemporanilor, reprezintă doar materia primă, care apoi intră în retorta unor operații de comparare, de verificare, de decantare, de sublimare, pentru a putea extrage în cele din urmă *semnificațiile*. Și aici cred că aflăm secretul viabilității cărții, al faptului că după trei decenii ea ni se pare nouă, inedită, originală, și nici una din concluziile ei nu a fost infirmată, *chipul* lui Caragiale rămînînd acela pe care ni l-a conturat atît de ferm Șerban Cioculescu în 1939. Că de atunci și pînă acum autorul monografiei a continuat cercetările asupra vieții lui Caragiale nu-i mai puțin adevărat. Că materialul documentar publicat nu numai de Șerban Cioculescu, ci și de numeroși alți cercetători din 1939 și pînă acum este, de asemenea, impresionant, iată un fapt notoriu. Istoria literară este o știință ca orice altă știință și nu rămîne niciodată pietrificată în datele ei. Necontenit cercetarea lărgește și sporește cunoașterea noastră asupra vieții și operei unui scriitor. Dar în cazul cărții de față, chiar dacă „petele albe" cîte mai rămăseseră s-au acoperit, chiar dacă anumite episoade ale vieții s-au conturat mai clar pînă într-atît încît au fost necesare încă trei capitole noi (*Revizor școlar, Un moment sentimental din tinerețe, Reporter judiciar ocazional*), chiar dacă s-a îmbogățit cronologia și s-au rectificat date, portretul a rămas același. Fiecare nouă „descoperire" care completa și aducea ceva nou în biografia lui Caragiale justifica în același timp viziunea sa asupra biografiei

Scanned with OKEN Scanner

marelui scriitor, aducînd noi probe la conturarea profilului său așa cum l-a trasat — încă din 1939 — Șerban Cioculescu. Deci nu o reconstituire biografică, ci o *definire a omului* acesta contradictoriu, care aparent se și refuză unei caracterizări unice. Pe unii i-a derutat, poate, împărțirea pe capitole oarecum autonome a cărții, ceea ce la prima vedere nu ar corespunde unei biografii în sensul clasic al cuvîntului. Dar fiecare capitol corespunde nu numai unui moment biografic (*Revizor școlar*, *Director al Teatrului Național*, *La Berlin* etc.), dar și unei trăsături de caracter, unei anume direcții de manifestare a personalității lui Caragiale. Astfel, biografia capătă unitatea pe care o dă nu expunerea cronologică, ci evidențierea *momentelor-cheie*, față de care s-a definit personalitatea scriitorului. Ca și în cazul lui Eminescu, biografia lui Caragiale trebuia curățată de zgura anecdotei și a legendei. Cîte aduceri-aminte tardive, cîte vorbe aruncate în vînt, cîte mărturii eronate nu ni s-au transmis cu bună sau rea-credință ! Erorile privind etapele vieții, amintirile dubioase, tot ceea ce era pus pe seama lui Caragiale au fost trecute de Șerban Cioculescu prin severa probă de foc a documentului : expus *ca atare* și introdus în textul narațiunii ca argument sau contraargument. Dar și cu conștiința faptului că prin el se reînvie o epocă în tot ceea ce are specific, în datele ei caracteristice. Și din acest punct de vedere, cu erorile tolerabile și inevitabile oricărei întreprinderi de acest sens, cartea reface un itinerar exact, de o rară acuratețe științifică a vieții lui Caragiale. Dar Cioculescu nu ne-a dat numai o colecție de documente despre Caragiale, ci de fiecare dată, din noianul faptelor atît de divergente, a surprins trăsătura dominantă a personalității acestui om, a cărui caracteristică esențială este *inteligența*. Și cum spune în capitolul final care sintetizează observațiile din cele precedente, „inteligența lui Caragiale se găsea însă pe tărîmul propriu, în intuirea oamenilor cu discrepanțe între aparență și esență". Largile incursiuni documentare, reconsti-

Scanned with OKEN Scanner

tuirea arborelui genealogic, definirea prieteniilor și antipatiilor, tot ce s-a legat de existența acestui scriitor de geniu și om de o complexitate sufletească rar întîlnite, cu reacții contrarii, neașteptate, converg în portretul final către acea observație de mare pertinență : „Prin ereditate și formație, Caragiale era un observator direct și un auditiv care sintetizează prin gest și vorbire structura tipic socială a personajelor".

Și, fără îndoială, succesul acestei cărți de temelie a istoriei și criticii noastre literare îl dă și faptul că autorul ei a respins dușmanul de moarte al biografiei : romanțarea. Iubindu-și obiectul, fiind chiar fascinat de prezența lui, văzîndu-l la proporțiile unui erou de roman, Șerban Cioculescu i-a dat dimensiunile adevărului, reintegrîndu-l cu tot ceea ce a avut omenesc în epoca sa, pe care a ilustrat-o nu numai cu strălucirea unei opere, dar și a unei vieți bogate.

Cartea lui Șerban Cioculescu nu constituie o judecată și o apreciere a operei lui Caragiale, autorul și-a propus să înfățișeze viața scriitorului, definind portretul său moral în contextul social și spiritual al vremii. Despre opera lui Caragiale se vor mai scrie multe pagini, monografia de mare amploare asupra creației sale, ca și studiile despre diferitele ei momente și genuri sînt încă așteptate. Dar cheia pătrunderii în acest univers ne-a dat-o Șerban Cioculescu prin această carte, ce unește deopotrivă rigoarea omului de știință, finețea psihologului, talentul artistului. Reeditarea ei trebuie întîmpinată ca un binevenit act de cultură.

Scanned with OKEN Scanner

Am fost primul lector al manuscrisului acestor cărți, înainte ca *Șatra* să ia drumul tiparului și cînd din *Ce mult te-am iubit* erau scrise doar patruzeci de pagini. Alegeam fragmente pentru ziarul *Scînteia*, căruia în ultimii doi ani Zaharia Stancu i-a încredințat cele dintîi capitole publicate în presă ale cărților începute și definitivate : *Șatra*, *Vîntul și ploaia*, *Ce mult te-am iubit*, *Confesiuni*. Despre existența romanului *Șatra* știam mai de mult, așa cum știau nenumărați cititori, care îi aflaseră nu o dată titlul în planurile editoriale sau în proiectele autorului, dar cînd se va hotărî Zaharia Stancu să-l încredințeze tiparului nimeni nu bănuia, iar cei care îl cunoșteau nici nu se hazardau să facă pronosticuri. Și aceasta pentru că poetul, prozatorul și publicistul ce și-a așezat numele pe coperta a zeci de cărți și la sfîrșitul a mii de articole are de fiecare dată cînd încredințează o pagină tiparului emoțiile și incertitudinile unui debutant. Dar chiar după ce manuscrisul a plecat către redacție, Zaharia Stancu nu-l privește cu ne-

Scanned with OKEN Scanner

păsare şi indiferenţă. Dimpotrivă, lucrează pe îndelete, reface paragrafe întregi, aşa încît uneori dintr-o filă rămîne o frază, iar dintr-o frază se dezvoltă un episod sau chiar un capitol. Se află aici dovada unei maxime responsabilităţi faţă de scris, ca şi expresia unui crez artistic. Scriitor cu o experienţă literară ce se apropie de cinci decenii, Zaharia Stancu ştie că valoarea operei de artă se validează numai atunci cînd pagina tipărită se întîlneşte cu publicul. De aici emoţia, de aici neîncetatele reveniri asupra textului. Aşa se explică de ce *Şatra*, romanul anunţat mai de mult, a apărut în vitrine mult mai tîrziu. Cealaltă carte a fost într-un fel o surpriză. La începutul lunii aprilie, cu febrilitatea cunoscută, Zaharia Stancu redacta primele capitole ; cinci luni mai tîrziu, manuscrisul întreg pleca la tipar. E un roman scris parcă dintr-o răsuflare,cu toate că şi el a trecut prin toate etapele laboratorului de alchimist al acestui prozator, pentru care scrisul reprezintă nu numai o mărturie, cum s-a spus, ci o luptă interioară devorantă. Le citim sau le recitim, şi deşi eroii şi acţiunea nu au nimic comun, deşi fac parte din lumi diferite — numai *Ce mult te-am iubit* se înscrie în universul obişnuit al prozei lui Zaharia Stancu —, îl recunoaştem pe cel ce a scris *Desculţ* încă din primele pagini. Nu numai datorită stilului său sacadat, ce a dat repetiţiei o valoare sugestivă, nu numai datorită frazei cînd somptuoasă, cînd eliptică, ce a încorporat sevele şi ritmurile poemului — fără ca prin aceasta Zaharia Stancu să înceteze de a fi romancier —, dar mai ales prin o anume viziune asupra lumii, prin consecvenţa cu care îşi extrage substanţa cărţilor sale din universul gîndirii şi înţelepciunii populare. S-a vorbit mult despre persistenţa universului copilăriei în literatura lui Zaharia Stancu, dar dacă am înţelege aceasta numai prin faptul că autorul revine periodic la această lume, că de la ea pornesc şi către ea se întorc toate firele scrisului său, încă nu am spune totul. Apartenenţa la lumea satului este în cazul lui Zaharia Stancu una de structură, şi

această lume este prezentă în cărţile lui nu numai cu întîmplările şi oamenii cunoscuţi în anii copilăriei, dar cu întreaga ei configuraţie psihică şi morală, cu modul specific de a privi viaţa şi a o înţelege.

În *Şatra*, Zaharia Stancu nu mai povesteşte un episod trăit, văzut, ci unul auzit de la alţii, aşa cum ne arată din avertismentul aflat la începutul cărţii. Eroul nu se mai confundă cu autorul, şi nici întîmplările nu mai sînt acelea ale copilăriei sau adolescenţei. Dar perspectiva asupra lumii, asupra omului se înscrie în coordonatele operei şi gîndirii lui Zaharia Stancu. Ne aflăm în timpul celui de-al doilea război mondial, cînd fascismul promova dispreţul faţă de om, uciderea în masă. Şatra este de fapt o insulă de oameni purtaţi din post în post, din loc în loc, fără ca nimeni să le spună pentru ce şi de ce merg pe acest drum, unde vor ajunge şi dacă odată se vor opri. Se opresc într-un loc pustiu, sterp, uscat, unde apa este sărată şi iarba are gust amar şi unde şatra va petrece un ciclu întreg al anotimpurilor. Aici îşi va săpa grote pentru a se adăposti de asprimile iernii, aici îi vor înmormînta pe cei ce nu mai pot rezista frigului, foamei, pe cei bătrîni sau pe cei ce abia văd lumina zilei. E un univers stăpînit de incertitudine, de spaima morţii, căreia îi cad pradă oameni nevinovaţi, oameni ce încă nu s-au bucurat de luminile zilei şi ale vieţii. *Şatra* este cartea dorinţei de viaţă a omului chiar în împrejurări tragice. De aceea, n-am putea spune că tonalitatea cărţii este dominant sumbră, deoarece întîmplările crude — înfăţişate uneori cu o adevărată voluptate, chiar atunci cînd nu sînt decît scene de un pitoresc gratuit, ce coboară naraţiunea în zone exterioare artei, lipsite de elevaţie, — sînt biruite de acest elan vitalist, care înfrînge tot ce pare că anihilează fiinţa umană. Întîmplările dramatice cu care este presărat drumul şatrei, nefericirile care se abat asupra acestor oameni se desfăşoară pe fundalul războiului, care face ca viaţa omului să nu mai aibă nici un preţ, care răstoarnă

Scanned with OKEN Scanner

legile omeniei, aduce alte norme morale şi altă perspectivă asupra destinului. În acele momente, cartea lui Zaharia Stancu se ridică la înţelesuri mult mai largi decît anecdota ce devine uneori anodină prin insistenţa asupra unor amănunte ale mizeriei fiziologice, prin intenţia de a releva tragismul condiţiei acestor oameni persecutaţi. *Şatra* îl reprezintă integral pe Zaharia Stancu, pentru că din confruntările aprige ce merg pînă la ultimele consecinţe, eroii săi ce ne apar duri şi neînduplecaţi nu-şi pierd niciodată *omenia*. Filmul epic al *Şatrei* nu se desfăşoară numai în numele ideii de supravieţuire fizică, individul nu acţionează vrînd să scape pur şi simplu de moarte, ci pentru salvarea, apărarea şi afirmarea unor valori morale. De aceea, romanul lui Zaharia Stancu mi se pare a fi un elogiu adus forţei omului de a înfrunta greutăţile, de a fi mai puternic decît ceea ce îi este ostil, de a trece dincolo de încercări chinuitoare, de a afla în solidaritate sursa salvării. Aceasta e *Şatra,* romanul în care umanismul operei lui Zaharia Stancu, sinteza acelei viziuni aspre şi lirice asupra vieţii îşi află expresia plenară.

Ce mult te-am iubit ne reîntoarce la fondul prim şi cel mai fecund al operei lui Zaharia Stancu : lumea copilăriei. De data aceasta, citim parcă epilogul ciclului *Desculţ*, momentul morţii mamei, simbolul permanenţei familiei, al virtuţiilor morale, al devotamentului şi al sacrificiului. Să spun drept, cîteva din cronicile scrise pînă acum pe marginea cărţii m-au surprins neplăcut prin eludarea tocmai a semnificaţiei majore a cărţii. S-a spus că noul roman al lui Zaharia Stancu ar fi „un bocet metafizic", ceea ce denotă în cel mai fericit caz o lectură superficială a textului. Pornind de la durerea pe care o dezlănţuie moartea mamei, evocînd ritualurile legate de acest trist eveniment, folosind uneori chiar procedeele stilistice proprii bocetului, Zaharia Stancu a realizat aici o imagine de o mare vibraţie umană a universului vieţii spirituale ţărăneşti. Refrenul „ce mult te-am iubit" nu este expresia

Scanned with OKEN Scanner

unei disperări, ci a acelei sensibilități a sufletului țărănesc pe care duritatea vieții, greutățile existenței nu reușeau să o sugrume. Omul căruia o viață de muncă și de lipsuri, o viață crîncenă nu-i lăsase niciodată răgazul unei mîngîieri, unei vorbe spuse cu duioșie, o mărturisește soției sale acum. Așa cum și-a iubit mama și cel ce povestește și care simte la rîndul lui regretul că nu i-a mulțumit pentru că l-a adus pe lume. Cu intuiția unui mare scriitor, Zaharia Stancu întreține în această pînză a narațiunii fibrele trainice ale ființei noastre țărănești, la baza căreia familia se află clădită pe ideea devotamentului, a muncii, a spiritului de dăruire. Moartea nu este cutremurătoare numai prin dispariția biologică, țăranul și fiul de țăran nu plîng doar o ființă intrată în țărînă. Aflăm aici o retrospectivă morală, o privire în adîncul ființei noastre, și în același timp o afirmare a unor principii etice de o înaltă noblețe, proprii poporului nostru. „Bocetul" nu este, așadar — cum eronat au spus unii cronicari —, o simplă litanie metafizică, ruptă de timp și de spațiu, ci o confruntare în cadrul valorilor stabile ale spiritualității noastre, a ceea ce definește structura însăși a vieții acestui popor. Eroul nu uită că femeia moartă e mama care l-a născut și l-a crescut, care a avut mereu grija și frica să nu „i se întîmple ceva" în lume. E poate unul din cele mai patetice, mai impresionante și mai răscolitoare elogii pe care proza românească le-a adus vreodată mamei, în spiritul însuși al tradițiilor noastre seculare. Și parcă acum ciclul *Desculț* capătă o împlinire, o încununare tocmai din perspectiva afirmării acestor principii. Pustiirea sufletească pe care o simt cei adunați la căpătîiul femeii se metamorfozează într-un elogiu al virtuților acestor „flori ale pămîntului", al puterii lor de a înfrînge tot ceea ce potrivnicia vieții le ridică în cale, tot ceea ce numai în aparență le asprea sufletul, fără să le altereze fondul de omenie și frumusețe nepieritoare. E o carte scrisă, așa cum spuneam la început, dintr-o suflare și în paginile ei aflăm tensiunea

Scanned with OKEN Scanner

emoţională care reprezintă una din acele calităţi inimitabile ale prozei lui Zaharia Stancu. Poate de aici şi o lipsă de selecţie, o înclinare spre elementul şocant, ce alternează cu o anume banalitate a cîtorva reflecţii. Cartea aceasta, în care sentimentele umane capătă o asemenea patetică expresie, am fi vrut-o epurată de ceea ce chiar dacă la un moment dat poate fi al vieţii nu este totdeauna al artei. Descrise cu o anume insistenţă, ele ne poartă din zonele marilor zguduiri sufleteşti în acelea ale unei vieţi instinctuale nesemnificative.

Dar mai presus se află satisfacţiile întîlnirii cu proza lui Zaharia Stancu, scriitorul rămas credincios unei arte implantată în realităţile româneşti, în viaţa acestui popor, care adaugă prozei noastre necontenit noi mărturii epice de o valoare artistică incontestabilă. *Şatra* şi *Ce mult te-am iubit* sînt creaţii de o frumuseţe artistică incontestabilă, iar poetul Zaharia Stancu — un romancier ale cărui însuşiri lirice dau o culoare aparte, originală, scrisului său epic. Sînt toate acestea calităţi care ne fac să aşezăm aceste două cărţi în raftul bibliotecii noastre alături de acea piatră unghiulară a prozei contemporane care este *Desculţ* cu sentimentul că prodigiosul autor ne va oferi nu peste multă vreme alte noi satisfacţii.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd în urmă cu doisprezece ani primele capitole din romanul *Morometii* au apărut în paginile revistei *Viața românească*, cititorii și criticii au avut deopotrivă revelația întîlnirii cu una din acele opere care marchează un moment de răscruce în cariera lui Marin Preda, ca și cu un roman etalon al literaturii române contemporane. Lumea *Morometilor* s-a impus ca o realitate obiectivă majoră a creației noastre epice. Timpul a ratificat în întregime această primă mișcare admirativă, și anii care au trecut nu au făcut ca *Morometii* să rămînă fixat doar undeva pe spirala evoluției literaturii române. Fără îndoială, cercetătorii se vor opri asupra *noutății* pe care momentul apariției romanului lui Marin Preda a adus-o în literatura noastră și vor vorbi de saltul calitativ marcat prin această carte de proză românească, așa cum înainte și după ea, cărți semnate de George Călinescu, Zaharia Stancu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Ion Lăncrănjan, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu au marcat etape certe de evoluție. Dar

Scanned with OKEN Scanner

Morometii nu a rămas numai cartea unei perioade a istoriei noastre literare contemporane, ci a devenit una din permanențele prozei române. O producție critică abundentă s-a constituit destul de repede pe marginea primului volum, condeie mai vîrstnice sau mai tinere au refăcut de-a lungul anilor universul cărții, au analizat pe îndelete cuvintele și tăcerile lui Ilie Moromete, l-au situat în timp și spațiu, au vorbit, la un moment dat, chiar despre existența unui mod de viață morometian. Romanul s-a clasicizat, avînd toate atributele unei opere definitiv încheiate. De aceea, cînd în primăvara anului trecut ziarul *Scînteia* publica primul fragment din cel de-al doilea volum al romanului, despre existența căruia se vorbise cu cîteva săptămîni înainte, interesul s-a materializat la unii și într-o exclamație de uimire : o carte ce își căpătase o stare civilă de sine stătătoare, o carte ce intrase în conștiința publicului ca o entitate definitivă se mai cerea oare continuată ? Dar întrebarea a durat numai pînă cînd am pătruns iarăși în lumea Morometilor, prinși de firul unei narațiuni care te solicită cu o intensitate adeseori ieșită din comun. De aceea, demonstrația unui tînăr și talentat publicist, care s-a străduit să pună sub semnul întrebării utilitatea continuării romanului nu poate fi nici cel puțin luată în considerație și trebuie respinsă ca o glumă neizbutită, chiar absurdă. În cel dintîi volum, destinul lui Moromete se încheia pentru o etapă a vieții, în momentul risipirii familiei lui cînd (și scena a rămas o adevărată pagină de antologie) fiii săi îl părăsesc, spulberînd toate calculele tatălui, chibzuite și răsucite de-a lungul anilor. Înceta Moromete să mai existe dincolo de acest hotar al vieții lui ? Cel de al doilea volum dă un răspuns strălucit, demn de arta unui mare prozator, acestei întrebări, ambele părți ale romanului constituindu-se ca un tot unitar, închegînd un univers epic de o excepțională vigoare și pătrundere umană.

A rămas Ilie Moromete același ? Desigur, da. Aici stă de fapt înțelesul cărții lui Marin Preda. Un om ca Moromete,

atît de complex, atît de ciudat în aparenţă, cu reacţii atît de neaşteptate uneori, poartă în sufletul lui mult din firea autentică şi caracteristică a ţăranului nostru. Fără îndoială, la Moromete anume trăsături definitorii se hipertrofiază şi capătă o pondere psihologică deosebită, după cum altele sînt estompate. Dar, în jocul acesta de lumini şi umbre, Ilie Moromete nu-ţi dă nici o clipă sentimentul că retrăieşte doar ipostazele psihologice cunoscute în primul volum. Desigur, bătrînul Moromete nu-i un om obişnuit. Chibzuinţa este pentru el mai mult decît ceea ce înţelegem de obicei prin această trăsătură de caracter a ţăranului nostru. Ea trece cîteodată dincolo de limitele cunoscute şi devine un soi de egoism, în numele căruia bătrînul se opune în fond fericirii familiei sale, a celor din jurul lui. Conflictul dintre el şi fiii săi, plecaţi la oraş, nu mai are în acest context o pondere deosebită. Tatăl „îşi calcă pe inimă" şi merge să-şi vadă copiii la Bucureşti, dar întîlnirea, deşi cordială, va marca ruptura definitivă dintre ei. Acum, însă, în partea a doua a cărţii, Moromete se confruntă, mai ales, cu Nicolae, fiul său rămas acasă. Fraţii lui Nicolae plecaseră spre oraşul tuturor promisiunilor, dornici să scape de autoritatea părintească, dornici în acelaşi timp să-şi croiască un alt drum în viaţă. Erau victimele despotismului părintesc, dar şi victimele propriilor iluzii. Nicolae, atras de carte, rămîne în sat şi el va fi acela care va avea confruntările esenţiale cu Ilie Moromete, într-un moment hotărîtor al evoluţiei societăţii noastre. El va fi acela care va trebui să înfrîngă cerbicia unui tată pentru care anii de şcoală erau un timp mort, un timp ce nu producea imediat valori materiale. El va fi acela care va trebui să răspundă, pe măsură ce anii trec şi vremurile se prefac, întrebărilor tatălui său, întrebări numeroase, întrebări în care caracterul răsucit al lui Moromete se vădea din plin. Dar, pe măsură ce asistăm la confruntările mînioase pînă la violenţă, la momentele de pîndă, la lungile expectative, cînd tatăl şi fiul vor să vadă care va

Scanned with OKEN Scanner

vorbi primul, sau cînd bătrînul află mereu cîte un prilej de a devia subiectul discuţiei, atunci cînd situaţia nu este pentru el avantajoasă — o întrebare devine din ce în ce mai insistentă. Este oare Nicolae Moromete antipodul tatălui său, ori reprezintă, de fapt, o altă faţetă a firii acestuia ? Răspunsul nu-i uşor de dat şi nu avem pretenţia să-l tranşăm definitiv. Dar, ceea ce ni s-a relevat, încă de la prima lectură, este similitudinea celor două caractere, care au comune adîncimea firii, înţelepciunea, tenacitatea. Confruntarea dintre ei este cu atît mai intensă, cu atît mai strînsă, cu cît, în fond, deslușim aici una şi aceeaşi fiinţă, interiorizată la maximum, zgîrcită la vorbă, cu reacţii neaşteptate, fermă în apărarea punctului de vedere. Pare că din Ilie Moromete s-a desprins nu o mlădiţă, ci un om viguros, care, păstrînd toate acele însuşiri ale tatălui, capătă o nouă şi cuprinzătoare înţelegere a lumii.

Prin Nicolae, Ilie Moromete îşi prelungeşte existenţa şi şi-o împlineşte. Pentru că Moromete nu este numai un erou literar printre alţii, el reprezintă o tipologie umană, un mod de a privi şi a înţelege lumea cu permanenţele ei şi cu o viziune mereu mai largă asupra vieţii. De fapt, nu este vorba aici de o mişcare restrînsă la perimetrul familiei, ci de o evoluţie care vizează însuşi destinul complex al existenţei ţărănimii noastre. Volumul al doilea reprezintă astfel o frescă a vieţii satului românesc contemporan într-o epocă de răscruce, de mari întrebări sociale şi morale. Marin Preda nu detaşează toate aceste tablouri de viaţă autentică de ceea ce formează fundamentul cărţii — destinul familiei Moromete. Într-o ingenioasă împletire de planuri, firul acţiunii pleacă şi revine aici, conferind acestei cărţi o ţesătură compoziţională bine structurată. Nu ai nici o clipă sentimentul digresiunii, deşi mai mult decît în primul volum satul trăieşte aici cu obiceiurile lui, cu datinile, cu toate frămîntările, cu toate marile deschideri spre orizonturi necunoscute altădată, cu întrebări esenţiale inexistente înainte.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă noul volum din *Morometii* încheie un destin — acela al lui Ilie Moromete —, nu-i mai puțin adevărat că prin forța sa artistică, romanul lui Marin Preda, asemenea marilor opere, deschide criticii, ca și cititorului, calea unor fructuoase meditații.

Scanned with OKEN Scanner

Este oare jurnalul o specie literară de sine stătătoare, sau reprezintă numai, aşa cum s-a spus, un „carnet de bord“ necesar pentru „sistematizarea şi organizarea retrospectivă“ a mulţimii de fapte pe care omul le cunoaşte de-a lungul vieţii ? Istoriile literare tind din ce în ce mai mult să trateze în capitole speciale jurnalul, definindu-i trăsăturile caracteristice, discutîndu-l ca o creaţie autonomă. Există, în mod cert, o deosebire între un jurnal în care notaţiile sintetizează principalele evenimente din cele douăzeci şi patru de ore (cele mai multe lucrări de acest gen sînt publicate postum) şi între un jurnal pe care autorul îl tipăreşte selectînd noianul de întîmplări, de fapte, de gînduri, pe cele într-adevăr demne de a fi cunoscute public. În ultimul caz, jurnalul capătă, vrînd, nevrînd, trăsăturile unei opere literare autonome, în paginile căruia erou e însuşi autorul în relaţiile sale cu lumea exterioară, după cum eroi sînt cărţile sale trecute sau viitoare, al căror proces de zămislire îl urmărim aici. Ideea de selecţie,

Scanned with OKEN Scanner

de organizare se impune în cazul oricărui jurnal publicat antum. Chiar scriitorii care, precum Henry de Montherlant, își țin un carnet „zi de zi", încă din timpul copilăriei, operează o selecție atunci cînd încredințează aceste note tiparului. Ani întregi, mărturisea Montherlant, rămîn deoparte, pentru că notațiile i s-au părut prea copilăroase, iar altele, din perioada maturității, s-au topit în materia unor opere literare.

Oricum ar fi publicat — postum sau în timpul vieții —, jurnalul adevărat, cel care interesează nu numai pe istoricul literar, ne prilejuiește înțelegerea mai exactă și mai nuanțată a peisajului spiritual al unei epoci, ne luminează tîlcuri și înțelesuri obscure sau controversate ale unor opere — ne descrie precum un adevărat roman itinerare spirituale.

Eugen Barbu spune la un moment dat: „Jurnalul trebuie folosit ca exercițiu de observație". Cred că noul său volum în primul rînd un asemenea rol a avut. Deși autorul a înfățișat cititorilor materialul după rigorile clasice ale jurnalului, totuși, atunci cînd îl citim, ceea ce reținem în primul rînd sînt cele cîteva romane care s-ar putea naște de aici, portretele, episoadele cu o valoare artistică unitară. Celelalte: impresiile asupra unuia sau altuia dintre confrați, aluziile, notațiile cu cheie stau prea mult sub semnul subiectivității ca să aibă valoarea documentului pe care istoria literară să-l poată ratifica. Monograful scriitorului le va folosi desigur, dar cititorului prea mult nu îi vor spune. Se va riposta că orice apreciere dintr-un asemenea jurnal nu poate purta decît pecetea unei viziuni personale și că un jurnal are valoare numai în măsura în care aduce gîndurile sincere ale autorului, notate chiar în febra evenimentului. De acord, dar în contextul cărții, asemenea pagini care privesc un cerc totuși restrîns de oameni, însemnări cărora trebuie să le cauți „cheia" nu se justifică nici prin valoarea literară, nici prin cea documentară. Spuneam însă că *Jurnalul* lui Eugen Barbu rezistă prin acele pagini în care citim viitoare romane, prin fapte expuse în

Scanned with OKEN Scanner

liniile generale, esențiale, care reușesc să contureze atmosfera unor medii, să creioneze tipuri. Sînt, mai înainte de toate, acele pagini în care viața abrutizantă, apăsătoare și nivelatoare din școala de ofițeri în timpul războiului ne apar din cîteva portrete desenate cu siguranța și maturitatea prozatorului. Aici cred că Eugen Barbu a aflat cumpăna dreaptă între mînia tînărului plin de visurile și iluziile adolescenței, ce pătrunde într-un mediu ce nu urmărea decît aplatizarea sufletului omenesc, și ponderea scriitorului, care, la distanța de ani, alege din întîmplările ce pot contura imaginea unor ani de umilință. Sînt apoi fișele unor proiectate romane, precum *Scara, Frica, Săptămîna nebunilor,* fișe în care prozatorul Eugen Barbu dă întreaga măsură a talentului său. Că ele vor intra o dată în țesătura unor cărți, că le vom afla topite în pagini ce vor urma, nu știm și poate nici autorul nu știe acum. Dar cele mai multe au o valoare de sine stătătoare. Iar aceste imagini privind crepusculul unei lumi, acele pagini în care falimentul unui mod de a înțelege viața numai ca simplă înlănțuire de plăceri, ca și capitolele în care se sugerează atmosfera din anii războiului cu spaimele, incertitudinile și speranțele de atunci, mi se par pagini de artă adevărată. Aș mai adăuga la acest capitol și notele de drum din diferitele părți ale lumii. Notații nervoase, concise, aparent fără o înlănțuire organică, căutînd necontenit să meargă spre ceea ce este esențial, spre ceea ce este definitoriu pentru locurile cutreierate. Și chiar dacă reușitele sînt inegale (nici un călător nu vibrează peste tot cu aceeași intensitate), totuși maniera mi se pare preferabilă lungilor descripții așa-zis „literare", sub pojghița căruia nu descoperi decît surogate artistice. Și, în sfîrșit, s-ar putea adăuga acele pagini în care autorul se observă, adică urmărește evoluția sa din anii liceului, în anii războiului, și apoi în anii noștri. Eliberarea de povara unor inerții, căutarea drumului, cu toate poticnirile și incertitudinile, formează substanța unor observații care se desprind de o

Scanned with OKEN Scanner

experiență personală și au valoarea unor fișe de roman. Nu întru totul semnificative, deoarece un destin individual înfățișat în pagini de jurnal nu poate fi totdeauna cel mai concludent, nici pentru drumul unei generații, nici pentru configurația unei epoci.

Am enumerat, cred, aici pricinile pentru care noua carte a lui Eugen Barbu este o carte de literatură. Și am fi nedrepți dacă am omite să amintim stilul nervos, trepidant, viguros, care îl definește și face ca și de data asta lectura paginilor sale să fie antrenantă în sensul cel mai bun al cuvîntului. Cititorul poate avea însă și nedumeriri pornind chiar de la specificul acestei cărți : oare conținînd numai notații sub impresia directă a momentului, autorul nu riscă uneori să unilateralizeze imaginea unui anume fenomen ? Se poate riposta că în paginile unui jurnal autorul notează strict ceea ce a căzut în raza observației sale. Ceea ce este adevărat. Dar nu mai puțin adevărat este și faptul că un jurnal publicat antum, poate — și aceasta fără a știrbi farmecul autenticității și adevărul — să nu lase cititorul în incertitudine, autorul avînd datoria, pe măsură ce înțelegerea lumii devine mai adîncă, să formuleze precizările necesare, pentru ca anume păreri accidentale să nu stea sub semnul generalizării (mă refer în special la unele notații despre țărani).

După cum un jurnal apărut sub supravegherea autorului poate renunța la anume notații fără absolut nici o semnificație, de tipul „De mult nici o femeie", sau la constatări destul de banale. Și acum, o ultimă întrebare : s-a observat că jurnalul lui Barbu este saturat de citate. Procedeul l-am întîlnit la mai mulți dintre autorii ce-și publică jurnalele. Cu un corectiv, cele mai multe din aceste referiri explică o anume stare de spirit, îți indică o direcție a gîndirii, un prilej de meditație, mai precis, converg către o atitudine. Or, aici sînt cazuri în care aceste citate nu reușesc să se înscrie decît în zodia gratuității.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu are o calitate care mi se pare esențială pentru un scriitor adevărat : între coperțile cărților sale se află un material care niciodată nu te lasă inert. Suscită întrebări, discuții, te incită să ai o părere în acord sau în dezacord cu el. Ceea ce cred că e condiția adevăratei arte chemată să stimuleze cititorul.

Scanned with OKEN Scanner

Cine e Fănuș Neagu ? Întrebarea pusă de mai mulți cititori ai revistei *Luceafărul*, al cărui redactor eram, împreună cu tînărul prozator Fănuș Neagu, o țin minte și astăzi, după zece ani. Ea reprezenta satisfacția celor ce descoperiseră în paginile publicației povestirea *Ningea în Bărăgan* — care, deși nu marca un debut, afirma un nou scriitor. Un nou și mai ales un original prozator, care aducea în peisajul epicii de atunci o prezență neobișnuită. Neobișnuită, dar nu insolită. Pentru că Fănuș Neagu a dat criticii și cititorilor senzația celei mai depline noutăți, rămînînd — paradoxal — în tiparele prozei tradiționale românești, cultivînd pînă la recentul său roman forma ei specifică : „povestirea“. Fănuș Neagu reprezintă unul dintre cele mai interesante cazuri de novatorism înscris în mătcile trainice ale literaturii de dinaintea sa, de care nu se poate desprinde, așa cum nu se pot desprinde eroii lui de aromele îmbătătoare ale Dunării și Bărăganului. Și iată-l acum „debutînd“ ca romancier, după cîteva volume

Scanned with OKEN Scanner

de povestiri, care au marcat, deopotrivă, trepte ale împlinirii unui drum scriitoricesc, dar și ale epicii noastre. Prin perioada lungă de elaborare (1961—1968), *Îngerul a strigat* nu reprezintă pentru Fănuș Neagu un volum printre altele, ci unul dintre acelea care a asimilat toate filoanele, toate motivele esențiale, tot ce este caracteristic scrisului său. Totul îl reprezintă aici integral pe prozator și, mai mult decît atît, pe măsură ce citești cartea, nu o dată îl recunoști — așa cum și alți cronicari l-au recunoscut — chiar pe Fănuș Neagu. Nu-i vorba aici de mica anecdotă literară, ci de una din trăsăturile care îi definesc scrisul. Mai mult decît oricare alt prozator român actual — dacă îi exceptăm pe Zaharia Stancu și pe Eugen Barbu în *Groapa* —, Fănuș Neagu nu scrie detașat despre lumea ce intră în raza observației sale. Dar oare cuvîntul „observație" e bine folosit, sau proza lui reprezintă mai mult decît rodul unei acute priviri asupra vieții ? Lumea aceasta e a lui, a simțit-o pînă în cea mai adîncă fibră a ființei, încît ai putea spune că Fănuș Neagu nu scrie, ci retrăiește fiecare pagină, fiecare clipă. N-a uitat nimic din culoarea și farmecul locurilor, din fizionomia și temperamentul oamenilor, din cea mai mică adiere a vîntului de primăvară. Totul este proaspăt, viu, totul degajă un sentiment de viață autentică. Unora modalitatea poate să li se pară că descinde dintr-o atitudine romantică, mai puțin modernă, dar criticul nu este chemat să judece modalități în sine, ci dacă o carte e sau nu operă de artă. Or, *Îngerul a strigat* e o operă de artă în adevăratul înțeles al cuvîntului, izvorîtă din viața unor oameni văzuți în complexul bucuriilor, durerilor, căutărilor, în tot ceea ce au în ființa lor nobil sau urît, în tot ce reprezintă demnitate sau slăbiciune, sclipiri ale inteligenței sau semne de inerție ale ei.

Îngerul a strigat pornește de la un eveniment crucial în viața unei comunități țărănești : strămutarea — înainte de cel de-al doilea război mondial — a mai multor familii din

cîmpia dunăreană în Dobrogea. Motivul îl constituie un capriciu al stăpînului moşiei, care se ambiţionează să-şi construiască un aeroport personal situat la o anume distanţă de conac. De aici încep marile peregrinări în timp şi în spaţiu ale acestor oameni : unii, neîncrezători în ceea ce avea să-i aştepte (şi ei sînt cei ce vor avea dreptate), alţii, şi în primul rînd Che Andrei, crezînd că merg spre un adevărat pămînt al bogăţiei, pe care îl descriu celorlalţi în culori fabuloase. Nici drumul, nici realităţile întîlnite nu vor fi aidoma promisiunilor euforice şi nici aşteptărilor. Dar romanul nu se limitează la această transhumanţă descrisă fie în culori tragice, fie cu umor, ci în fiecare moment al său îşi desprinde o nouă ramificaţie, pe care autorul o urmăreşte pînă la ultimele amănunte. Pe Fănuş Neagu nu pare să-l intereseze construcţia în sine a cărţii. Obiecţia ce i s-a adus în acest sens nu se justifică, deoarece nu toate romanele bune sînt întotdeauna, cu necesitate, construite după toate regulile genului.

De multe ori, firul naraţiunii se întrerupe, şi autorul — căruia îi place să-şi privească cu încîntare eroii şi să-i asculte povestind — ne relatează aproape un „roman" în „roman". Să recunoaştem că, la rîndul nostru, ne lăsăm prinşi de farmecul naraţiunii, suculente şi pitoreşti, pentru că Fănuş Neagu scrie într-adevăr frumos şi captivant, şi uităm uneori de unde am pornit şi chiar unde am rămas. Dar revenim mereu acolo unde viaţa şi istoria ne readuc cu necesitate. Fănuş Neagu nu descrie o lume statică, peste care anotimpurile trec, aducînd doar ruginirea frunzelor, negurile toamnelor şi albul imaculat al zăpezii. Lumea lui, şi aici mi se pare să aflăm cheia *farmecului* acestei cărţi, e o lume ce descinde din legendă şi eres, dar nu rămîne încremenită acolo. Autorul îi urmăreşte pînă la un moment dat evoluţia sau mai bine zis ne arată pînă în ce moment al dinamicii sociale pot evolua unii din eroii săi. Ceea ce reţinem din acest roman în primul rînd este comuniunea cu natura, văzută ca o chintesenţă a pere-

Scanned with OKEN Scanner

nității, dar și a neîncetatei transformări. O natură ce nu-i simplă martoră, ce nu-și desfășoară nepăsătoare existența, ci o natură pe care oamenii o simt prin toți porii ființei lor și care participă la fiecare act al vieții lor. Natura, în toate manifestările și ipostazele ei, reprezintă un element atît de strîns legat de existența acestor oameni, încît una fără alta nici nu s-ar putea imagina în romanul lui Fănuș Neagu. De aici imensa forță vitală a eroilor săi, marea sete cu care iubesc viața. Că în această neostoită patimă există cîteodată și impulsuri elementare, explicația se află tot în imposibilitatea romancierului de a se detașa de eroii săi. Dar nu-i mai puțin adevărat că oamenii aceștia iubesc cu adevărat. Sentimentele lor nu sînt falsificate, nu sînt acoperite de mîlul calculului meschin și nici de acela al abilităților materiale, ci sînt conduse numai cu dragoste în adevăratul înțeles al cuvîntului : o asemenea perspectivă vine, desigur, din adîncurile ființei noastre populare. Și mai ales trebuie să ținem seama că Fănuș Neagu a scris pagini de o rară frumusețe și emoție despre dragoste, că este un adevărat rapsod modern al iubirii. Dacă eroii lui Fănuș Neagu au un exces de vitalitate, nu înseamnă că existența lor se petrece numai între aceste limite.

Istoria nu trece pe lîngă ei fără să lase urme, fără să le pună întrebări. Unii din ei, precum Che Andrei, nu-și vor mai afla locul, viața lor fiind construită pe alte dimensiuni și din alte perspective. După cum Ion Mohreanu sfîrșește tragic, fiind un om ce se află mereu în contratimp cu dorința lui, și atunci cînd vrea să-și răzbune tatăl, și atunci cînd fapta altuia e atribuită lui. Evenimentele sociale care au modificat existența acestor oameni ne apar în cartea lui Fănuș Neagu aduse la proporțiile, la dimensiunile morale ale eroilor, sînt văzute în funcție de puterea lor de a înțelege. De aceea, uneori, ai sentimentul că momente ale istoriei sînt privite numai dintr-un unghi anecdotic.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă am considera însă romanul lui Fănuş Neagu numai un roman al pitorescului etnografic am greşi. *Îngerul a strigat* aduce înaintea noastră tipologii specifice din cîmpia Dunării, cu marea dragoste de dreptate a lui Mohreanu, cu acea donquijotească naivitate a lui Che Andrei, cu noblețea spirituală a învățătorului Fulga. De aceea, cititorii, chiar şi cei obsedaţi de modernitate, chiar şi cei ce nu mai cred în poveşti cu zdraveni hoţi de cai, îi privesc pe aceşti oameni dintr-o perspectivă complexă, ce merge de la iubire, la compasiune, atunci cînd îşi dau seama că viaţa lor evoluează paralel cu istoria, că destinul lor putea fi altul dacă unii din ei nu ar fi rămas cantonaţi într-un soi de protoistorie. Dar *Îngerul a strigat*, nu numai prin finalul cu rezonanţe simbolice, ci prin însăşi desfăşurarea acţiunii, configurează deopotrivă *amurgul* unui mod de a concepe viaţa şi de a o înţelege şi începutul metamorfozei spre alte zări.

Fără îndoială, cronicarul poate încă glosa pe marginea acestei cărţi. Am mai putea vorbi, de pildă, despre savoarea stilului, care sub aparenţe bolovănoase şi nelucrate vădeşte o rară prospeţime şi o poezie de-a dreptul cuceritoare — stil atît de propriu lui Fănuş Neagu.

Această carte, de o certă valoare artistică, în paginile căreia însuşirile unuia din cei mai talentaţi prozatori ai noştri capătă expresia lor plenară, face ca atributul *tînăr* să devină inadecvat alături de numele lui Fănuş Neagu.

Scanned with OKEN Scanner

Inamicul numărul unu al poetului Aurel Baranga a fost dramaturgul Aurel Baranga. Şi dacă ne gîndim bine, nici nu se putea să fie altfel, deoarece în ultimul sfert de veac numele lui s-a legat atît de mult de evoluţia teatrului românesc, iar piesele sale i-au adus o asemenea popularitate, încît au estompat pînă şi amintirea primei dragoste literare a scriitorului : poezia. Că un filon liric, o subtilă undă poetică învăluie şi dramaturgia lui Baranga, aşezînd-o în descendenţa fertilei tradiţii româneşti a genului, dintre cele două războaie nu-i mai puţin adevărat. Dar şi această constantă a operei sale a fost numai în treacăt şi adeseori superficial observată. Cred că tot Aurel Baranga este vinovat şi acum : tăişul satirei sale a fost atît de vehement, iar în unele momente, chiar neobişnuit, încît lirismul părea să fie doar un aspect subsidiar. Aşadar, iată-l pe Aurel Baranga în postura personajului mitic, devorîndu-şi propria progenitură lirică, ţinînd-o ani de zile printre bracurile prăfuite ale vechilor colecţii. Dar cunoscutul

Scanned with OKEN Scanner

adagiu macedonskian : „Poezie, poezie, ai dreptate întotdeauna“ — își află confirmarea și în cazul lui Aurel Baranga, care, la cîteva luni după apariția volumului său antologic de comedii, înfățișează publicului tot o retrospectivă, dedicată de astă dată poeziei. Formula grafică asemănătoare ne-a făcut imediat să ne gîndim la faptul că autorul dă acestor culegeri o pondere valorică egală, deși în scurta notă introductivă ne încredințează că s-a hotărît să tipărească noul volum „dintr-un principiu cultural, exclusiv : aparțin unei literaturi tinere, din care nimeni n-are dreptul să îndepărteze un singur vers bun, în ipoteza fabuloasă că s-a nimerit astfel“. Cînd am citit această frază, din nou mi-am spus că Aurel Baranga este inamicul lui Aurel Baranga : ce poate fi mai contraindicat decît să te declari partizanul unui „principiu cultural“ astăzi, cînd vocabulele respective sînt folosite de unii critici ca o adevărată anatemă. Dar pentru cei ce știm și credem că o viziune estetică se validează și se justifică numai într-o perspectivă și într-un context cultural, precizarea autorului mi s-a părut binevenită, expresie a consecvenței sale artistice. Mărturisesc că, după cea dintîi lectură, teama autorului de a nu se pierde vreun vers bun mi s-a părut îndreptățită, ipoteza aflării lui verificîndu-se în fiecare pagină a volumului. În adevăr, poeziile sale, trecute prin sita deasă a timpului și prin perspectiva autorului matur, reprezintă nu numai expresia unui glas, dar și a unei conștiințe poetice. Un glas care, poate, s-a găsit cu oarecare dificultate (o spune la un moment dat chiar poetul : „Ce greu e să-ți găsești propriul tău glas, / Îl cauți toată viața“) și nu a căpătat atît de repede o amprentă distinctă, precum s-a întîmplat pe tărîmul dramaturgiei. Dar un glas de poet în adevăratul înțeles al cuvîntului, trăind la o mare tensiune emoțională seismele epocii. Poetul și-a însoțit, deci, timpul din două puncte de vedere : mai întîi, prin mărturia ce ne-a lăsat despre condiția umană

Scanned with OKEN Scanner

și sufletească a epocii, apoi, prin înscrierea în cîteva din tendințele esențiale ale lirismului nostru, versurile sale contribuind la concretizarea anumitor direcții poetice românești. Aș spune chiar că dacă lirica sa nu reprezintă un moment de culme sau de răscruce, ea nici nu a rămas în afara punctelor cardinale și a meridianelor ce i-au definit structura. Spirit hrănit de vaste lecturi, pe care le retopește în retorta liricii sale, Aurel Baranga este, în ciclul *Poeme de început* (1935—1940), un simbolist în versurile căruia se încrucișează vapoarele și trenurile, iar orizonturile sînt adumbrite de serile de toamnă de la marginea orașului. Dacă motivul fiecărei poezii își află o anume obîrșie livrescă, versurile sale nu sînt un ecou întîrziat și desuet al unor curente, ci un interesant caz de reluare a unor teme cu o învestitură artistică personală. Recuzita simbolistă nu mai reprezintă decît un pretext, a cărui dezvoltare capătă semnificații structural deosebite față de acelea pe care le aveau punctele de pornire. Corabia duce spre „porturile Libertății", iar călătoria nu va fi o treptată cufundare spre un orizont nebulos și necunoscut, ci reprezintă o formă a acțiunii, a înfruntării elementelor potrivnice pentru descoperirea „pămîntului Libertății și al Iubirii noastre". Trenurile care se încrucișează în cîntecele sale nu poartă nici ele nostalgii, regrete, ci sînt bîntuite de negre febre, „alungate de furtuni și taine amare". Se simte o accentuată notă de tristețe în cîntecele de început ale lui Aurel Baranga, vădind pe alocuri ecouri din Esenin, dar nu acea tristețe sfîșietoare ce toarnă plumb în aripile visătorului. Meditațiile amare erau expresia unei acute lucidități și reprezintă o dramatică revelație asupra realităților timpului. Poetul ce trecuse prin experiența curentelor extremiste, avangardiste, se ridică, precum toți scriitorii adevărați, către o altă înțelegere a menirii artei. Păstra poate din etapele dinainte o anume gestică spectaculoasă, o înclinație spre ironie și demitizare a aspecte-

Scanned with OKEN Scanner

lor grave ale vieţii. Dar poezia lui devenea acum o poezie de for, o poezie manifest, asemănătoare cu *Declaraţia patetică* a lui Miron Radu Paraschivescu, evidenţiind o nobilă solidaritate umană : „Iată în cîntecele mele inima mea : / scoică uriaşă în care bate inima lumii"...

Dacă aceste poeme oglindesc efervescenţa tinereţii, exprimată în ritmica unor propoziţiuni înflăcărate, ele nu reprezintă doar o văpaie incandescentă, al cărei elan se stinge o dată cu trecerea anilor. Pentru că şi ciclurile următoare, chiar dacă află o formulă lirică mai densă, mai concentrată, exprimă aceeaşi consecvenţă, aceeaşi credinţă afirmată în poemele de început. Sîntem în anul 1940, cînd poemul începe să devină „poem de taină", cînd cîntecul este un cîntec tăcut, cînd ceasornicul începe să aibă „minutarele întoarse". Şi, totuşi, din dialogul acesta dus în perimetrul camerei, cu lucrurile neînsufleţite, prin care scotoceşte tăcînd „cu buzele cusute", din senzaţia mersului pe „ţărmuri pustii", un avertisment se înalţă : „Oameni, / Ieri va fi prea tîrziu". Aici aş vedea una dintre acele note care aşază lirica lui Baranga în orbita adevăratei poezii româneşti : neîncetată osmoză ce se simte în fiecare fibră a sa între artist şi umanitate. Claustrarea din momentele de grea cumpănă, apăsarea unor ani tragici nu rup niciodată punţile ce leagă poezia sa cu marile întrebări ale omului, ale vieţii, ale timpului. Cum spunea într-o poezie scrisă în 1940 : „Cineva îmi şopteşte : «cum ?» / Cineva îmi şopteşte : «cine ?» / În fiecare cuvînt e mister, o floare, o ameninţare obscură." În chinuitoarele întrebări trăieşte acum un proces de conştiinţă acută a unui om ce nu suportă nedreptatea, agresiunea, genocidul, a unui om pentru care poezia reprezintă o formă de negare a tot ceea ce înjoseşte demnitatea. Sînt ciclurile acestea ale anilor de război o expresie lirică prin care retrăim tristeţile, nădejdile, speranţele, sfîşierile sufletelor ultragiate de ceea ce se petrecea în jurul lor.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori disperarea ajunge în forme extreme, şi versurile utilizează procedee ale absurdului sau ale grotescului, dar citite în contextul epocii şi al liricii din acei ani, ele ne apar reacţii fireşti de o reală subtilitate. Cînd spuneam la începutul acestor rînduri că poetul şi-a însoţit epoca, extrăgeam nota esenţială a unei traiectorii care ar putea, la prima vedere, să ne pară fragmentară. Ea nu reprezintă însă decît un acord cu timpul, cu motivele lui psihologice dominante, cu întrebările fundamentale. De aceea, saltul de la „cicatricea memoriei", cu versurile înnegurate de incertitudini, de reacţii contrare, pînă la „poemele de zi", nu reprezintă un proces de ruptură, ci, dimpotrivă, unul de perfectă sudare cu vîna creaţiei sale, care, chiar dacă uneori a trebuit să se ascundă, să nu-şi arate limpezimile, să răzbească mai greu la suprafaţă, a rămas mereu aceeaşi. Prefaţa *Poemelor de zi,* datînd din 1944, echivalează cu o profesiune de credinţă, dar şi cu o reconsiderare a poeziei sale de pînă atunci, cu o afirmare a principiilor noii sale credinţe lirice. Cînd poetul spune: „Aştept cuvîntul soldăţesc, profund, / De sensuri plin, lucid, fecund", ne aflăm în inima acelei poezii cu accente de manifest, angajată, poezie caracteristică anilor următori lui August 1944. Aurel Baranga nu este decît arareori retoric, deşi poezia are o mai largă respiraţie şi un ritm mai accelerat, deşi adeseori adevărurile se rostesc direct. Alteori, poetul face să dispară hotarele dintre vers şi reportaj, cîteodată construieşte întrebări exprimate cu francheţe. Bineînţeles, acum lira sa destinsă, aptă de acorduri din cele mai deosebite, încearcă deopotrivă nota elegiacă, unde izbuteşte versuri de real rafinament, ca şi meditaţia chemată de anii împlinirii şi ai senectuţii, ai decantării adevărurilor. Din toate şi deasupra tuturor, un sentiment se păstrează nealterat, acela al iubirii frumosului, a tot ceea ce omul are mai demn, mai curat, al unei intense participări afective. „Prin ce iubim, ne mistuim ca focul", spune

Scanned with OKEN Scanner

în poezia intitulată *Prometeu*, și atunci ne dăm seama că prin această trăire la o înaltă tensiune umană și artistică versurile lui Aurel Baranga trec dincolo de pagină ; iar cînd am închis coperțile acestui volum, avem certitudinea unei întîlniri cu *poezia adevărată*. Ce altceva și-ar putea dori un scriitor la capătul unei retrospective lirice de aproape patru decenii ?

Scanned with OKEN Scanner

„Un autor dramatic nu este decît o jumătate de autor dramatic, cealaltă jumătate fiind publicul", spunea Armand Salacrou. Şi oricît ni s-ar părea de paradoxale cuvintele marelui dramaturg, o privire asupra acestei arte milenare nu face decît să-i confirme afirmaţia. Pentru că întîlnirea dintre autorul de teatru şi public reprezintă cea mai directă confruntare ce se realizează nu numai seară de seară, nu numai act de act, nu numai scenă de scenă, ci aş spune replică de replică. De cînd s-a ridicat întîia oară cortina, autorul dramatic se află faţă în faţă cu sute de ochi care îl privesc, cu sute de minţi care îl judecă, cu sute de inimi care vibrează sau nu. A exclude factorul *public* nu numai din sociologia teatrului, dar chiar din aprecierea estetică a piesei mi se pare un nonsens, deoarece valoarea unei piese nu poate fi socotită făcîndu-se abstracţie de vreunul din factorii care i-au creat o anume configuraţie şi structură.

Scanned with OKEN Scanner

La toate acestea mă gîndeam în seara cînd ne-am reîntîlnit, datorită comediei *Travesti*, cu Aurel Baranga pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Aurel Baranga nu este numai autor de comedie prin excelenţă, el nu are numai un cult al genului, comedia constituie pentru el o *atitudine* civică. Comedia lui este directă, adeseori sarcastică şi mai ales se ţine departe de zonele rarefiate. De aceea, piesele lui au stîrnit discuţii şi controverse şi cele mai multe din ele au avut succes. Dar succesul creează uneori şi o stare de suspiciune din partea criticii, care, fără să întrebe de ce cutare autor cucereşte sufragiile publicului, îl trece pripit în domeniile exterioare artei.

De ce, de pildă, săptămîna trecută, într-o sală populată cu un număr de loc neglijabil de cronicari şi ziarişti, asupra cărora, în mod preventiv sau poate în amintirea controverselor trecute, Aurel Baranga a aruncat în piesă cîteva săgeţi, reacţia a fost instantanee, s-a rîs din toată inima, s-a aplaudat cu voioşie. Cu atît mai mult, cu cît de data aceasta Aurel Baranga n-a scris propriu-zis o comedie, ci o piesă care îmbină două planuri : primul, cel în care aflăm vîna satirică de o neistovită vervă îndreptată spre relevarea tarelor de caracter, a laşităţii, a meschinăriei sufleteşti, a lichelismului. Acest filon al piesei constituie, desigur, una din permanenţele dramaturgiei sale îndreptată cu iscoditoare consecvenţă spre relevarea a tot ceea ce este anacronic în conştiinţa omului de astăzi.

Dar spectatorul care acordă girul prezenţei şi aplauzelor sale la comediile lui Aurel Baranga şi vine să le vadă uneori fără să ţină seama de critica dramatică şi alteori — de ce să nu recunoaştem, chiar dacă pentru noi nu e prea măgulitor, în pofida ei — o face deoarece ştie că pe scenă va rîde de metehnele celor întîlniţi acasă, pe stradă, la slujbă, de fapte care nu o dată l-au prejudiciat moral, l-au ofensat, au dat naştere unor confuzii de valori, au încurcat iţe şi în orice caz

Scanned with OKEN Scanner

au ultragiat bunul-simţ. Succesul comediilor lui Baranga — şi *Travesti* ne-o confirmă — nu rezidă nicidecum în etalarea vulgarităţii situaţiilor sau a trivialităţii limbajului. De fapt, ca şi înaintaşii săi M. Sebastian, G. M.-Zamfirescu, Victor-Ion Popa, Baranga are o înclinaţie deosebită pentru personajele candide, naive, pure sufleteşte, ce devin la un moment dat victima bunătăţii lor funciare. Şi aici aş vrea să relev al doilea plan al piesei, bine articulat cu primul, drama ce rezultă din considerarea unilaterală a vieţii, din opacitate faţă de propria fiinţă, faţă de familie, încît aproape fără voie se ajunge la un deznodămînt ce poate căpăta note tragice. În sensul bun al cuvîntului, *Travesti* este într-un fel o prelungire a vieţii tocmai prin această împletire între hohotul de rîs şi lacrimă, între sarcasm şi tandreţe. Dacă o raportăm la creaţia lui Baranga, vom spune că fenomenul e reversibil, şi comediile lui îşi prelungesc existenţa în existenţa noastră, şi aici aflăm nu numai prima cauză a succesului, dar şi situarea lui Baranga în linia fertilă a tradiţiei româneşti a genului.

Şi în *Travesti* revin idei care îl obsedează pe autor : în primul rînd, cameleonismul, această oscilare interesată a atitudinii după situaţia favorabilă sau nu a celui de lîngă tine. Şi deşi virulenţa comică nu atinge totdeauna nivelul din *Opinia publică*, recunoaştem că Baranga vădeşte o adevărată măiestrie în surprinderea laşităţii, a mizeriei morale, a fripturismului, a comodităţii interesului meschin, a lipsei de principii. Odată mobilul declanşat, personajele îşi dau arama pe faţă, şi autorul pune sub lupă şi măreşte cu virulenţă comică toate „micile" defecte ce trec aparent neobservate. Unele cronici şi articole i-au reproşat lui Aurel Baranga această transfuzie de viaţă autentică, dar cine urmăreşte istoria comediei româneşti, de la cele dintîi manifestări ale sale, cine confruntă tot ce s-a scris pe acest tărîm cu evenimentele va vedea că subiectele, conflictele, tipurile pieselor „pluteau în atmosferă", erau ale

Scanned with OKEN Scanner

epocii pînă într-atît, încît de cele mai multe ori contemporanii s-au recunoscut, iar istoricii au stabilit identificări riguroase. Nu spun acestea în apărarea lui Aurel Baranga, ci a ideii de comedie însăşi, care n-a fost, nu poate fi şi nu va fi decît în actualitate. Altfel nici nu-şi are rostul, altfel nici nu s-ar putea concepe menirea ei. A imputa autorului că îşi bazează succesul pe replici care vizează stări de lucruri din realitatea înconjurătoare, ce îi preocupă îndeosebi pe spectatori, sau că „fragmente întregi ale piesei par a părăsi, de altfel, teritoriul dramaturgiei, plasîndu-se în plină publicistică", aşa cum se spunea într-o cronică recentă, mi se pare cu totul neavenit. Pentru că în *Travesti* viaţa teatrului reprezintă doar cadrul acţiunii, spectatorul recunoscînd moravuri ce nu se circumscriu acestui perimetru, ci vizează obiceiuri asupra cărora stigmatul comic se îndreaptă eficient : de la profilul tinerei candidate la concurs, pînă la mahalagismul cînd slugarnic, cînd agresiv al soţiei contabilului, relevate din cîteva schimburi de replici şi adeseori dintr-o replică.

Succesul lui Baranga se datoreşte şi faptului că ştie să construiască o piesă, să aibă în vedere factorul surpriză, să folosească lovitura de teatru, pe scurt, să nu lase spectatorul nesolicitat.

E drept, spre deosebire de alte comedii ale sale, aici ai cîteodată sentimentul că virtuozitatea replicii se întoarce uneori asupra autorului, „furîndu-i" atenţia de la construcţia propriu-zisă. Sînt anume fisuri mai ales în final, cînd, după hotărîrile energice ale Alexandrei Dan, care îşi dă seama de metehnele colaboratorilor săi, te-ai aştepta ca revenirea acestora să provoace o anume reacţie sarcastică din partea unei femei caracterizată printr-o deosebită intransigenţă morală. Incisivitatea caustică se pulverizează, parcă, şi o privire mai atentă asupra finalului, nu în sensul unor concluzii didactice, rigide, ci al unei întregiri a profilului eroinei în noua situaţie,

Scanned with OKEN Scanner

pe de o parte dramatică, dar în același timp și comică, ar fi dat piesei mai multă substanță.

Noua piesă a lui Baranga mi se pare deci prețioasă din două puncte de vedere : mai întîi, pentru că într-o formă agreabilă, vioaie, spirituală ne invită să medităm asupra răspunderii față de noi și de cei din jur și, apoi, pentru că autorul vădește aceeași penetrație în surprinderea ridicului și, în general, a unor apucături ce nu se înscriu în cadrul etic al vieții noastre. *Travesti* și-a aflat o expresie artistică de calitate datorită unui dramaturg care are darul să ne facă să rîdem și să nu știm cînd au trecut două ore și jumătate.

Direcția de scenă semnată de Aurel Baranga și Victor Moldoveanu s-a remarcat prin fidelitate față de text, asigurînd spectacolului omogenitate și ritm susținut. Sîntem în general neîncrezători în dramaturgii care „se amestecă" în montarea pieselor scrise de ei (cîte pagini nu ne-au lăsat, de pildă, Camil Petrescu și George Mihail-Zamfirescu despre această stare de beligerantă), sîntem și mai neîncrezători în dramaturgii care își pun în scenă propriile lor piese. Să nu uităm însă că un om pentru care teatrul a reprezentat unul din sensurile vieții — mă refer la Albert Camus — a spus : „Cred în spectacolul total, conceput, inspirat și condus de același scris și pus în scenă de același om, ceea ce îi permite să obțină unitatea de ton, de stil, de ritm, care sînt atuurile esențiale ale unui spectacol".

Or, Aurel Baranga a montat un spectacol în care cele două coarde ale personalității sale dramatice : satira și lirismul vibrează la unison, discret, fără disonanțe și, mai ales, fără extravaganțe. Rolul cel mai dificil l-a avut Marcela Rusu. Una din cele mai înzestrate actrițe ale teatrului nostru a unit verva comică, dinamismul directoarei cu duioșia mamei și a soției regăsită tardiv. Portretul unui om energic, dedicat cu pasiune profesiunii sale, cu o dăruire uneori fără limite, dar care trăiește la un moment dat o adevărată dramă din pricina

Scanned with OKEN Scanner

lipsei de înțelegere a vieții în întreg complexul ei, a fost reliefat cu rafinament, cu treceri subtile de la un moment la altul, fără nici o stridență. Toate aceste trepte și game ne-au fost înfățișate cu naturalețe, cu simț al scenei, cu arta de a capta prin mijloace de bună calitate aplauzele binemeritate ale sălii. Replica i-a fost dată în limitele bunului-gust, ale sobrietății și aderării la text de Const. Bărbulescu, într-unul din rolurile sale de care ne vom aminti. Întîmplarea face să scriu din nou la un scurt interval despre Dem. Rădulescu. Chiar dacă rămîne valabilă pentru viitorul său artistic problema reconsiderării și îmbogățirii mijloacelor artistice, de data aceasta actorul a fost sensibil altul, discret, aflînd tonalitatea potrivită rolului, subliniind cu măsură cîteva replici memorabile. Este evident că Dem. Rădulescu poate fi și este cu adevărat actor atunci cînd își reprimă pornirile revuistice, de estradă, căutînd mijloace sobre de reliefare a comicului. Alături de ei, aș vrea să menționez pe Rodica Popescu și Draga Olteanu, în două apariții de un umor irezistibil, punînd în valoare două personaje ce completează admirabil sensurile comediei. Nicolae Brancomir, excelent în rolul dramaturgului, surprinzînd cu aplomb automatismul verbal și oportunismul personajului, N. Gr. Bălănescu, Victor Moldoveanu, Matei Alexandru, Gr. Nagacevski au împlinit acest spectacol. Spectacolul, la rîndul său, a pus în valoare arta unui dramaturg care și-a cucerit, pe drept, aprecierea călduroasă a publicului. De aceea, și de data aceasta Aurel Baranga a izbutit să împletească cele două componente ale adevăratului autor dramatic despre care vorbea Salacrou.

Scanned with OKEN Scanner

Prin ce s-a impus în critica noastră Dan Hăulică, prin ce și-a cîștigat de tînăr notorietatea și autoritatea ce i-au adus deopotrivă admiratori numeroși și adversari perfizi sau lipsiți de măsură ? Prin ce a cucerit stima adevăraților intelectuali și prin ce merită fulgerele celor pe care neputința și invidia îi fac să nu treacă nepăsători pe lîngă numele lui ? Prin stilul său ales, vom fi tentați să spunem, prin acea frază șlefuită și cizelată pînă la ultimele resurse, în nopți de trudă asupra paginii, din care uneori reține doar un cuvînt, dăruindu-i strălucirea unui giuvaer și muzicalitatea interioară a unui poem în proză. Așa este, și cititorul recunoaște în cadențele de o amploare adeseori fastuoasă, dat totdeauna cristaline, totdeauna suple și precise, totdeauna mustind de seve alese și rare, expresia nu a calofiliei, ci a unei desăvîrșite eleganțe sufletești.

Așa este, dar dacă ar fi numai atît încă nu am da explicația cuvenită. Pentru că același cititor pe care cu atîta

Scanned with OKEN Scanner

ușurință îl disprețuim cînd opiniile lui nu ne convin, simte că pagina lui Dan Hăulică nu reprezintă numai o strălucită demonstrație de virtuozitate stilistică, oricît am fi ademeniți și subjugați de savoarea frazei sale, ci în ea se află sedimentate straturile grele ale unei culturi pe cît de vaste, pe atît de organic însușite. Nu acea cultură de fișe și citate, cu subsoluri bogate în cifre, ci cultura înțeleasă ca o vocație spirituală. De aceea, lîngă numele lui Dan Hăulică atributul *om cult*, devenit atît de banal printr-o folosire abuzivă și neselectivă, nu își află locul. Hăulică trăiește prin, și datorită acestor valori ale spiritului.

Așa este, dar dacă ar fi numai atît încă nu am da explicația cuvenită. Pentru că același cititor află în volumul lui Dan Hăulică nu numai valori stilistice inedite, care exprimă esențele unui univers spiritual ce a distilat cu o pasiune exemplară tainele frumosului și ale gîndirii, ci și o *conștiință intelectuală*. O conștiință care de mai bine de un deceniu a știut să afirme și să nege cu aceeași pasiune, fervoare și luciditate. Discuțiilor despre critică (dacă trebuie să fie sau nu creație), cartea lui Dan Hăulică le dă un răspuns definitiv, dovedindu-le deplina lor sterilitate. Critica, spune fiecare pagină a volumului său, trebuie să fie înainte de toate expresia lucidă, demnă și curajoasă a epocii. Criticul este, în concepția lui, un glas din public, și din această perspectivă el se simte solidar cu destinele culturii naționale și chiar cu întreaga ambianță care poate pune în valoare ideea de cultură. De aceea, volumul său nu este un volum de atitudini, ci de *atitudine* în slujba ideii de frumos sau, mai precis, un volum angajat într-o amplă bătălie de promovare a ceea ce cultura noastră a dat mai temeinic și de respingere netă a mediocrității, contrafacerii, lipsei de talent. Îi recitim paginile și prin el reconstituim un adevărat peisaj al marilor valori românești, pe care Hăulică le abordează cu certitudinea însemnătății pe care o au în contextul universal. Pentru că spaima provincială

Scanned with OKEN Scanner

de confruntare a spiritualității noastre cu lumea văditā de unii critici își are sursa în incertitudinea provenind din lipsa unei adevărate culturi. Cel care, precum Dan Hăulică, stăpînește ambii termeni pînă în fibra lor intimă nu mai trăiește sub semnul acestor complexe. Perenitatea universală a artei naționale i se impune ca un adevăr obiectiv. De aceea, Dan Hăulică nu demonstrează. Cu precizia pe care o dă marea cultură, criticul intuiește și apoi se situează în contextul spiritual respectiv. El n-a tatonat timid pînă să ajungă la adevăr și nici n-a ezitat să pronunțe public afirmații ce au părut, la timpul lor, îndrăznețe, deoarece nu țineau seama de o medie comună a mediocrității, de platforme extra artistice, de notorietăți impuse administrativ. Și atunci, cei pentru care arta era sinonimă cu interesul material meschin, artizanii productivi, sau cei lipsiți pur și simplu de har, beneficiarii unui dolce farniente intelectual, s-au înspăimîntat. Și au crezut că pana lui Dan Hăulică este înmuiată în venin. Astăzi, cînd paginile sale se află în volum, o asemenea absurditate ne apare și mai evidentă. Spirit însetat de marile și definitivele expresii ale artei, om rafinat, Dan Hăulică trăiește o adevărată fervoare ori de cîte ori întîlnește întruchiparea gîndului ales și a talentului. De aceea, aș spune că aproape un deceniu, Dan Hăulică a fost, folosind o expresie a lui Vladimir Streinu, un ghid (în sensul superior și ideal al cuvîntului) către zonele frumosului și ale absolutului. Publicul l-a recunoscut ca atare și i-a acordat integral girul. Dan Hăulică *trăiește* revelațiile artei la un potențial afectiv intens. Dar acesta este doar începutul unui proces de subtilă decantare, ce se sublimează în pasiuni intelectuale. De aceea, tonul său poematic nu e niciodată exaltat, de aceea multe din frazele sale recitite se desprind ca adevărate maxime. Hăulică nu aduce elogii în sensul banal al cuvîntului. Pentru el termenii de circumstanță nu există, cum nu există atitudini binevoitoare. În sistemul său critic, pornește de la *convingeri*. Și aceasta le exprimă fără

Scanned with OKEN Scanner

sfială, chiar cu riscul de a părea demodat. Spirit modern, care cunoaşte într-adevăr arta şi literatura secolului nostru, Hăulică are deopotrivă conştiinţa *continuităţii* şi a *noutăţii*, înţelese ca o mişcare dialectică de armonioasă îmbinare. De aici deci garanţia pe care o are cititorul ori de cîte ori îi întîlneşte semnătura, ştiind că va afla în scrisul lui Dan Hăulică expresia elegantă, rafinată a unui gînd ce vibrează necontenit la destinele culturii noastre. El nu este numai interpretul marilor ei momente, ci unul din spiritele care simte cu acuitate răspunderile morale şi intelectuale ce ne revin fiecăruia.

Aşa este, şi dacă ar fi numai atît ar fi de ajuns. Dar Dan Hăulică reprezintă, pe lîngă toate acestea, şi un exemplu de consecvenţă intelectuală şi morală. Unii i-au reproşat faptul că în acest volum şi-a strîns şi paginile din prima tinereţe. Indubitabil, deşi a pornit la drum cu pecetea maturităţii şi a gravităţii, în perspectiva timpului, scrisul lui Dan Hăulică a căpătat nu numai densitate, ci şi o expresie intelectuală din ce în ce mai elevată. Îl simţi chiar din aceste file dezvoltîndu-se în cercuri concentrice. Includerea chiar şi a acelor texte mi s-a părut a fi o demonstraţie care îşi are rostul ei : cît de rectilinie a fost calea urmată de Dan Hăulică de-a lungul unui deceniu de activitate critică. Judecăţile sale nu s-au perimat. Timpul îi este prieten. Aşa este, mi-am zis atunci cînd am aflat răspunsul ultim la întrebarea dintîi. Prin toate acestea s-a impus Dan Hăulică în cultura noastră. Dar înainte de a pune punct, am ezitat. Prin toate acestea, şi acum — după apariţia volumului —, prin încă ceva. Prin acea demonstraţie pe care o face cu privire la perenitatea criticii atunci cînd menirea ei este înţeleasă din perspective înalte, ce depăşesc sfera îngustă şi uneori meschină a cercului nostru. Un critic cu talentul şi cultura lui Dan Hăulică nu s-a sfiit să abordeze aspecte care altor confraţi li se pot părea extraestetice : de la „arta pe băncile şcolii", la înfăţişarea oraşelor ! Şi totuşi, citite şi astăzi, ele nu ne apar nici vetuste, nici anodine, nici

Scanned with OKEN Scanner

legate de necesităţile momentului. O critică adevărată, a spus odată Dan Hăulică, nu poate fi viabilă dacă nu are sensul major al culturii. Articolele sale au însoţit etapele procesului de definire ale civilizaţiei româneşti, pe care Dan Hăulică o vede în structurala ei organicitate, punîndu-i în valoare vocaţia universală. Şi atunci, am spus la capătul lecturii : numai o critică pătrunsă de gravitatea marilor ei răspunderi, numai o critică profesată în numele unor idealuri, numai o critică ce se ridica din adîncurile culturii adevărate şi o slujeşte fără condiţionare, numai o critică ce îmbină pasiunea pentru frumos cu expresia aleasă poate rezista şi poate să se înscrie printre expresiile perene ale gîndirii unei naţiuni. Aceasta e pagina de critică ce poartă la sfîrşit o semnătură reprezentînd de mai mulţi ani o pecete a calităţii, Dan Hăulică.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă aş spune că noul album Brâncuşi, ce poartă girul a doi oameni pentru care critica şi arta nu reprezintă o profesiune, ci o ardere interioară continuă şi fără rezerve, este primul album românesc de artă răspunzînd integral celor mai exigente cerinţe pe acest tărîm, aş fi suspectat de exagerare. Şi totuşi aşa este. Dan Hăulică şi Dan Er. Grigorescu ne-au dat deopotrivă primul album românesc de artă şi primul album de artă românească în paginile căruia s-a realizat simbioza inteligenţei critice rafinate şi perspicace cu vraja fotografului ce recreează lumea, rămînîndu-i neîncetat fidel. Te încîntă eleganţa paginaţiei (Ion Baroi), admiri acurateţea realizării tehnice (ing. Radu Ştefleа) şi, pe măsură ce întorci fiecare pagină, eşti ispitit să priveşti albumul ca pe o lucrare de artă în sine, desprinsă de opera pe care o reproduce şi o comentează. Cu fiecare pagină, pătrunzi parcă într-o lume care a ta a fost şi nu ai cunoscut-o, în care ai trăit şi nu ai văzut-o, pe lîngă care ai trecut şi nu ai înţeles-o. O lume

Scanned with OKEN Scanner

obișnuită, o lume atît de materială, încît o clipă ești înclinat să crezi că dacă ai trece mîna peste imaginea fotografică ai simți lemnul bisericii din Hobița, al casei țărănești, piatra „Porții sărutului" sau marmura torsului. Atunci îți dai seama că autorul acestui text esențial despre Brâncuși — Dan Hăulică — nu construiește o imagine hazardată cînd afirmă că : „În piatră, în acest bloc mut, sculptorul percepea ritmurile universului". Nimic nu-i mai adevărat. În unghiurile fotografiilor lui Dan Er. Grigorescu, ritmurile acestea ale universului sînt prezente cu o pregnanță adeseori fascinantă.

Și totuși... operele lui Brâncuși mi se par în albumul de față atît de adînc implîntate în pămînt, de parcă nu o mînă omenească le-a așezat acolo, ci acolo sînt de cînd lumea și o dată cu lumea s-au ivit. Le vezi țîșnind din întunericul primordial, luminînd totul (și înțelegi cîtă dreptate are Dan Hăulică subliniind puterea gestului artistic al lui Brâncuși, care „abolește timpul profan"), sau dominînd lumina nu ca o pată tenebroasă, ci ca o pecete definitivă a geniului.

„Gest demiurgic" — astfel definește Dan Hăulică, în stilul său concentrat, de o densitate atît de acută, încît ai impresia că textul este mai degrabă o suită de definiții și maxime — „gestul obișnuit al acestui artizan modest". Și din fiecare filă a cărții avem senzația plenară a unui adevăr definitiv. Ca și lui Arghezi, bănuiesc, lui Brâncuși verbul *a crea* îi stîrnea oroare. Cum stîrnește tuturor celor ce făuresc într-adevăr o lume, un univers, un sistem. Întrebat odată de Paul Valéry dacă are un carnet în care își notează ideile, Einstein a răspuns : „Ideile, dragul meu ! Asta e un lucru foarte rar." Autorul teoriei relativității considera că în viața lui a avut numai una, cel mult două idei. În noul album, autorii se feresc de acel spectaculos anodin care a început să înece ființa fără de început și fără de sfîrșit a sculptorului. Dan Hăulică stabilește adevărul vieții lui Brâncuși cînd spune că în atelierul său reconstituit la Muzeul de Artă Modernă

Scanned with OKEN Scanner

din Paris, „în această ambianță caracteristică, unde se află întreaga biografie a lui Brâncuși, nimic cu toate acestea nu este simplă biografie". De aici ideea elevată a întregului album, acea unitate desăvîrșită de concepție, care nu-i una de natură pur grafică, ci de esență filozofică, în care biografia lui Brâncuși este conținută plenar de opera sa și exprimată de ea și numai de ea. De aici renunțarea la puerilele clișee de uliță, certificate, grupuri de prieteni. Sorgintea populară a operei lui Brâncuși este relevată prin cîteva imagini esențiale, cele ce s-au topit în operă. Viața lui Brâncuși este marcată de operele lui, datele biografiei sale nu sînt altele decît șirul lucrărilor sale. De aceea, nu vom spune că Dan Hăulică a scris un eseu, ci o monografie asupra lui Brâncuși, o monografie din care a exclus literatura, anecdoticul și anecdota, încorporînd tot ceea ce era esențial, tot ceea ce este și va fi Brâncuși.

Iar Dan Er. Grigorescu nu a mers pe urmele lui Brâncuși. Ar fi fost cel mai simplu lucru, mai ales acum, cînd urmele lui Brâncuși ne sînt arătate de toți cei ce l-au cunoscut sau își închipuie că l-au cunoscut. El l-a căutat pe Brâncuși. Și l-a descoperit, și ni l-a restituit pornind de la bîrna de lemn din satul natal pînă la coloana de la Tîrgu-Jiu.

Albumul pe care Dan Hăulică și Dan Er. Grigorescu l-au dedicat Colocviului internațional Brâncuși reprezintă unul din acele omagii neconvenționale, un act de devoțiune artistică, o proiectare a lui Brâncuși în perenitatea spiritului românesc și universal.

Să aducem deci laudă tuturor celor prin truda cărora gîndul și inspirația ce a născut această carte de artă s-a materializat într-una din cele mai splendide podoabe ale tiparului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Paginile pe care Ion Pas le-a strîns în recentul său volum sînt file scrise pentru ziar sau sînt capitolele unui roman despre oameni, vremuri, întîmplări adevărate, o dată cu care ne-am născut, printre care am trăit, pe care le cunoaștem mai demult sau de azi ? Acesta a fost sentimentul și întrebarea dintîi la lectura cărții sale, în care cifrele ce însoțesc capitolele de început ne duc în urmă cu cinci decenii, ca apoi să ne urce pe scara timpului pînă în zilele noastre cu doi sau trei ani în urmă. Adică o viață de om. Și pe măsură ce o citești, îți spui : Da, sînt pagini de ziar, pagini pe care le-ai citit odată, demult, în adolescență și în tinerețe, pe altele le-ai citit acum, mai de curînd, înainte de a vedea lumina tiparului chiar cu corecturile autorului, sau, cele mai îndepărtate în timp, pagini prin care adeseori ai reconstituit epoca atît de frămîntată dintre cele două războaie. Unele dintre ele poartă o dată sensibil mai mare decît data nașterii noastre, a generației care a început să nu mai fie tînără. Și atunci nu-ți poți opri

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul de uimire realizînd că autorul lor este și astăzi o *prezență* efectivă alături de tine, în tumultul vieții, în trepidația de fiecare zi, cu același calm, cu aceeași statornică și imperturbabilă hărnicie și, ceea ce trebuie neapărat adăugat, cu aceeași discreție. Sînt paginile reunite în volumul *Prezențe* expresia publicistică a unui om care și-a conceput menirea sa ca ziarist și scriitor, după cum se definește într-un volum de amintiri, din perspectiva unui martor al vremurilor multe prin care a trecut. Și așa a fost Ion Pas deopotrivă în proza sa literară și publicistică, deoarece între ele două a circulat de o parte și alta un curent continuu, care s-a impregnat în substanța însăși a scrisului său : viața. A te socoti ca scriitor și publicist un martor al timpului prin care treci nu înseamnă de loc o atitudine comodă : îți asumi obligația obiectivității, a respectării adevărului, a elucidării faptelor care sînt mai puțin cunoscute și uneori trunchiate. Și Ion Pas a respectat toate aceste cerințe. Le-a respectat pentru că mai înainte de toate din literatură, ca și din scrisul cotidian el a făcut o datorie de conștiință. Aici, de altfel, stă și interesul paginilor adunate între coperțile noului său volum. Iar „prezența" lui Ion Pas nu a fost simplul act formal al consemnării impasibile a evenimentului. Ea a constituit o atitudine și o angajare perpetuă chiar atunci cînd atitudinea și angajarea de o anume parte a baricadei — deoarece pe baricadele luptei antifasciste autorul acestui volum a fost cu statornicie prezent — însemna și un risc cu consecințe uneori dramatice. Ion Pas însă a ales consecvent această cale, pe care a jalonat-o prin numeroasele articole publicate ani de-a rîndul aproape zilnic în paginile ziarelor și revistelor cu orientare democratică.

Autorul și-a împărțit cele două mari secțiuni ale cărții (articole dinainte de 1944 și după aceea) în cîteva subsecțiuni : *Vremuri, Întîmplări, Scena, Creionări,* fiecare cuprinzînd cîte un domeniu al vieții : atitudinea în fața marilor probleme politice și sociale, a evenimentelor cotidiene, a vieții teatrului

Scanned with OKEN Scanner

și a literaturii. Această selecție dă desigur măsura amplitudinii preocupărilor sale și ne dovedește în același timp faptul că Ion Pas este un intelectual, nu numai prin lecturile întinse și prin aria curiozității, dar și prin atitudinea pe care o are față de cultură. Cei care ne îndeletnicim cu istoria literară, cu răsfoirea vechilor gazete și reviste, cei care refacem drumul culturii noastre în neîncetata ei evoluție înscriem numele lui Ion Pas printre acelea ce au slujit cu devoțiune arta majoră, arta în care nu vom înceta niciodată să credem. Așa îl regăsim și acum în secvențele închinate scenei și scriitorilor ; ardent propagator al literaturii adevărate, prieten al confraților săi, cu care ani de zile în trecut a împărțit pîinea amară a luptei pentru demnitatea și afirmarea scrisului românesc, statornic prețuitor al permanențelor spirituale naționale și străine.

Obișnuim să spunem adesea, folosind un termen uzat, că asemenea culegeri de articole au un caracter primordial documentar. Deși termenul se folosește la întîmplare, nu m-aș sfii să-l întrebuințez de data aceasta. Personal, cred că atunci cînd conferim unei pagini valoarea de document o înnobilăm și îi acordăm un credit imens. Adică îi conferim acea autenticitate care nu poate fi contestată, acea pecete a adevărului deplin și a sincerității care o face să nu se perimeze. Publicistica lui Ion Pas, acum, cînd o parte a ei se află strînsă între coperțile unui volum, are toate însușirile apte s-o facă un document în sensul adevărat și superior al cuvîntului. Prin ea ne transpunem într-o epocă și sporim cunoașterea noastră asupra oamenilor, faptelor și întîmplărilor. Dar document și cronică fiind deopotrivă, articolul său de ziar nu a fost doar o simplă consemnare de fapte. Pentru că ziaristul Ion Pas, așa cum spuneam la început, a exprimat necontenit o atitudine. A pornit adesea de la un fapt, de la o întîmplare, de la o frază. A comentat-o, extrăgîndu-i semnificațiile. Fără efuziuni și digresiuni, fără cuvinte patetice, fără fraze mari.

Scanned with OKEN Scanner

Calmul omului a pătruns în scrisul său. O ironie cu atît mai usturătoare, cu cît se exprimă în chipul cel mai firesc, îi este caracteristică. Ion Pas a crescut la o școală de conciziune publicistică, asupra căreia s-ar cuveni să medităm. Să medităm la ceea ce înaintașii ne demonstrează a fi rațiunea articolului de ziar : o atitudine afirmată cît mai clar, cît mai dens, cît mai net. Aceste trei coordonate le întîlnim și în volumul *Prezențe*, volumul unui om care a mers în ritmul vremurilor, care a fost credincios idealurilor de dreptate și progres social și le-a slujit cu încredere în puterea și în demnitatea scrisului. Sînt motive care ne fac să amintim noua sa carte printre acele culegeri importante ale ziaristicii românești și să o prețuim.

Scanned with OKEN Scanner

Bătrînul scund și firav la trup, adus de spate, cu privirea atît de blîndă și un zîmbet binevoitor ce luminează ochii ciudați, aproape ieșiți din orbite, cu mișcările stîngace accentuate de un vizibil tremur al mîinii, care m-a întîmpinat în pragul apartamentului, se numea Tudor Teodorescu-Braniște. I-am sunat pentru prima oară la ușă acum aproape zece ani, și nu aș putea să uit emoția încercată gîndindu-mă că voi întîlni pe unul din oamenii spre care se îndreptase din prima tinerețe admirația mea, închinată atît omului de o impunătoare intransigență morală, cît și ziaristului de o aleasă înzestrare. Atunci cînd l-am cunoscut, Tudor Teodorescu-Braniște abia împlinise șaizeci de ani, însă viața, cu toate încercările și asprimile ei, care nu l-au ocolit perioade lungi de timp, lăsase urme destul de adînci asupra ființei sale. De atunci, ne-am întîlnit adesea și am început să-l cunosc, să-l înțeleg, să mă apropii sufletește de omul care în gesturi, în gînd și în fapt are sfiala unui adolescent și modestia celui ce reprezintă o

Scanned with OKEN Scanner

valoare adevărată. Așa ne apare și din scurtul cuvînt introductiv al noii sale cărți intitulată *Oameni și paiațe*, o culegere din nenumărate articole publicate de Tudor Teodorescu-Branișteu de-a lungul unei activități de cincizeci de ani dedicată cu pasiune și onestitate publicisticii. A debutat cu un an înaintea primului război mondial, dar începe să fie cunoscut după 1920, cînd numele său apare zi de zi în paginile presei democratice, înfruntînd rigorile și hărțuielile cenzurii, amenințările proferate de huligani, renunțînd la toate avantajele materiale pe care i le oferea compromisul. De aceea, volumul său nu-i o simplă antologie din opera unui publicist, ci reprezintă expresia unei conștiințe civile. Al acelui spirit instaurat de Eliade Rădulescu, Hasdeu, Bolliac, C. A. Rosetti, Ion Ionescu de la Brad, continuat apoi de un Constantin Mille, G. Costaforu, I. Nădejde, Constantin Graur, Gala Galaction, N. Iorga, Eugen Filotti, Geo Bogza, Ion Pas, pentru care ziaristica a fost în primul rînd o problemă de conștiință și o misiune. Și numai în măsura în care cel ce pornește pe acest drum o înțelege ca atare, și nu ca o profesie remuneratorie, o trambulină a gloriei și o sursă a profiturilor, numai în această măsură ziaristul poate să-și privească retrospectiv fapta. Tudor Teodorescu-Branișteu este unul din acei ziariști pentru care oglinda întoarsă către cinci decenii de scris rămîne limpede, fără nici o umbră, fără nici o impuritate. Spuneam că a fost o conștiință democratică în adevăratul înțeles al cuvîntului, care nu se mulțumea doar la afirmarea unor principii generale. Scrisul său nu se consuma în declarații și efuziuni umanitariste. De aceea, puțină vreme de la debut, numele său a devenit unul de primă însemnătate al ziaristicii românești. Cititorul știa că în fiecare dimineață avea să afle articolul în care erau denunțate relele ce-i mutilau viața, îi întunecau existența și îi periclitau viitorul. La sfîrșitul fiecărui articol, regăsea semnătura Tudor Teodorescu-Branișteu. Om al atitudinii nedisimulate de faldurile alegoriei și ale aluziei, Tudor Teodo-

Scanned with OKEN Scanner

rescu-Braniște ne-a lăsat una din cronicile cele mai obiective ale unei perioade din viața României moderne. Și una din cele mai lucide. Recitiți astăzi amplul articol publicat după asasinarea lui I. G. Duca și veți vedea că Teodorescu-Braniște nu era un simplu comentator care glosează pe marginea faptelor, ci un om cu o viziune politică și socială care pătrundea dincolo de aparențe. Și exemplul nu-i singur. În paginile multor ziare cu orientare democratică și mai ales ale cunoscutei reviste *Cuvîntul liber*, apărută sub conducerea sa între 1933—1936, Tudor Teodorescu-Braniște a fost cu o nobilă perseverență un apărător al drepturilor omului, al libertăților cetățenești, al ideii de pace, democrație și progres. Dacă am amintit aici de revista *Cuvîntul liber*, nu pot să nu subliniez faptul că pentru mișcarea democratică din țara noastră ea a fost una din cele mai eficace și din cele mai reprezentative tribune de afirmare. Și un adevărat model al publicisticii românești.

Dar un ziarist nu se impune în atenția opiniei publice numai prin ceea ce spune. Dacă onestitatea, profunzimea gîndului, curajul și cultura sînt condiții absolut indispensabile adevăratului publicist, în lipsa talentului toate aceste calități ar rămîne fără adresă. Tudor Teodorescu-Braniște este unul din talentele marcante ale publicisticii noastre. E drept, literatura revendică deopotrivă numele său, mai ales datorită romanului *Prințul*, dar autorul recentei cărți nu a transpus pur și simplu procedeele beletristicii în articolul de ziar. I-a înțeles specificul și a dat fiecărei pagini o maximă eficiență prin precizia și lipsa de echivoc a frazei și prin elocvența cuvîntului.

Toate aceste calități se vădesc și în capitolul care cuprinde portretele unor oameni politici, scriitori sau ziariști cunoscuți de Teodorescu-Braniște de-a lungul unei jumătăți de veac. Aici scriitorul este prezent cu acel dar al evocării și aș spune cu acel farmec nostalgic ce transpare din fiecare frază, dez-

Scanned with OKEN Scanner

văluind una din trăsăturile fundamentale ale caracterului său : duioşia. Pentru că omul acesta este un sentimental. Lui Teodorescu-Branişte lupta de zeci de ani nu i-a asprit sufletul, ci, dimpotrivă, l-a făcut să vibreze cu o deosebită sensibilitate la tot ce omul are frumos, ales şi demn. Sentiment ce animă şi paginile scrise astăzi şi pe care, spre marea noastră satisfacţie, le întîlnim adesea în ziare şi reviste.

Cum spuneam la început, acest volum antologic dintr-o imensă activitate publicistică ne permite reîntîlnirea nu numai cu unul din ziariştii noştri de frunte, dar şi cu un om adevărat. Pentru că ceea ce mi se pare esenţial — şi rar —, omul şi publicistul s-au contopit în una şi aceeaşi fiinţă.

Scanned with OKEN Scanner

„Dîmboviţă, apă dulce, / Cin' te bea nu se mai duce“ sînt două versuri prin care cîntăreţul anonim a căutat să tălmăcească farmecul Bucureştilor, pe care literaţii şi artiştii l-au făcut nu numai o dată să retrăiască. De aceea, încă din anii de la începutul culturii noastre moderne, Bucureştiul nu a fost numai un decor şi un cadru, ci a devenit un adevărat erou literar, exercitînd asupra artiştilor o veritabilă fascinaţie, perpetuată de-a lungul generaţiilor cu o fervoare niciodată istovită. Recitim şi acum paginile scrise de Nicolae Filimon, Ion Ghica, Ion Luca Caragiale, Mateiu Ion Caragiale, Alexandru Macedonski, Mihai Săulescu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Eftimiu, Ion Pas, în care această chemare şi-a aflat împlinirile cele mai durabile ; privim pînzele şi desenele lui Luchian, Jean Steriadi, Marius Bunescu, Aurel Jiquidi, un adevărat caleidoscop al peisajelor şi tipurilor caracteristice Capitalei. De ce şi cum oraşul acesta, care faţă de alte capitale ale lumii nu are o vechime prea mare, a atras şi atrage necontenit

Scanned with OKEN Scanner

pe călător ca și pe artist ? Iată o întrebare ce ne-am pus-o adeseori și al cărei răspuns îl aflăm în paginile unei noi, binevenite și așteptate cărți. Se numește *Istoria Bucureștilor din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre* și aparține istoricului Constantin C. Giurescu. Desigur, istorii ale Capitalei noastre s-au mai scris, și aș aminti aici cele clasice datorate lui Ionescu-Gion și N. Iorga. Desigur, zeci și sute de cărți, de memorii, de studii, de evocări, de documente au fost publicate de-a lungul anilor, unele extrem de prețioase, altele menținîndu-se la relatări anodine și anecdotice. Bibliografia scrierilor despre Capitala noastră este de-a dreptul imensă și, așa cum arată autorul celei mai noi și celei mai complete istorii a Bucureștiului, numai enumerarea titlurilor de volume și de articole ar alcătui un volum de cîteva sute de pagini.

Dificultatea cea mare care se putea ivi la un moment dat, și anume impresia că istoria unei capitale rezumă în fond istoria țării, a fost evitată de autor, care, fără să facă abstracție de acest adevăr, a reținut acele momente care stabilesc locul și rolul pe care orașul l-a avut și îl are în viața de ieri și de astăzi a patriei. Și aici vedem încă unul din aspectele care definesc rigoarea științifică a cărții. Bazată pe o cercetare exhaustivă a ceea ce s-a scris pînă acum despre București, noua lucrare nu reprezintă pur și simplu o însumare de date și fapte cunoscute, ci o sinteză, în care elementele documentare inedite sau puțin cunoscute măresc și uneori modifică unghiul nostru de vedere, perspectiva pe care o aveam pînă acum asupra Bucureștilor. Bucureștii au fost un oraș în care istoria țării s-a concentrat ca într-un focar, deoarece un anume spirit cetățenesc a trăit aici de-a lungul secolelor cu o vigoare ce a făcut ca nu numai o dată locuitorii săi să determine mersul înainte al țării. „Bucureștenii au fost oameni zdraveni", spunea Alexandru Macedonski, și acest adevăr ne apare din paginile noii cărți despre istoria de ieri și de astăzi a Capitalei noastre. Dar în viața oricărui oraș nu fiecare an repre-

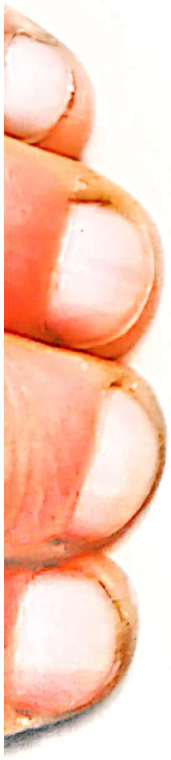
Scanned with OKEN Scanner

zintă un eveniment, nu fiecare eveniment își păstrează în perspectiva timpului însemnătatea. Viața Bucureștilor nu este, în cartea profesorului Giurescu, o pînză care se deapănă egal și fără reliefuri. Perioadele ce n-au fost marcate de evenimente istorice de o importanță națională sînt înfățișate sintetic, accentul căzînd asupra acelor episoade de mare semnificație și de răscruce. După cum nu-i mai puțin adevărat că viața unei capitale privită numai prin această prismă ar risca pînă la urmă să-și anihileze individualitatea, farmecul aparte despre care vorbeam. Pentru că între momentele mari, între evenimentele ei hotărîtoare, există o viață de fiecare zi, acea existență a sute de mii de oameni, care dă farmecul unui oraș din momentul cînd se pornește către locul de muncă și terminînd cu clipele cînd se bate miezul nopții. Cu intuiția unui adevărat scriitor, vădită, de altfel, și în monografia dedicată lui Alexandru Ioan Cuza, apărută anul trecut, profesorul Constantin C. Giurescu face să retrăiască acest ciclu al vieții bucureștene în partea a doua a cărții sale. Aici, vorbind despre populația, meșteșugarii, fabricile, hanurile, hotelurile, livezile și prisăcile, pivnițele și mustăriile, cafenelele, podurile, ulițele, tîrgurile, oboarele, grădinile, parcurile, adică despre toate elementele vieții noastre cea de toate zilele, autorul evocă istoria vie a unui București în care aspectele pitorești insolite uneori s-au îmbinat într-o sinteză unică.

De aceea, putem spune la sfîrșitul lecturii nu numai că prin ea avem cea mai documentată istorie a Capitalei noastre, că prin ea viața Bucureștiului a căpătat imaginea completă mergînd de la existența cotidiană a locuitorilor săi pînă la evenimentele hotărîtoare, dar și că prin ea am retrăit romanul Bucureștiului. Pentru că autorul ei, istoricul care nu avansează nici un pas și nu acreditează nici o teorie fără acoperirea în aur a documentului, a înțeles că o istorie a Bucureștilor nu poate fi numai o juxtapunere de documente. Că pornind de la ele și fiindu-le necontenit credincios, poți reconstitui această

Scanned with OKEN Scanner

viață a Capitalei noastre, în care Bucureștiul să nu fie numai o noțiune administrativă și geografică, ci să devină eroul unui roman pasionant, cu atît mai pasionant, cu cît tot ceea ce se spune este istoricește atestat. De aici dubla satisfacție cu care se citește această carte, încununare a unor îndelungi eforturi, carte menită să rămînă nu numai un moment hotărîtor al cercetării istoriei Bucureștilor, dar și o lectură din cele mai atractive.



Scanned with OKEN Scanner

Nu putem să întîmpinăm decît favorabil iniţiativa colecţiei „Lyceum“ care a pus la îndemîna cititorilor, dacă nu în condiţii grafice deosebite, cel puţin într-un tiraj ce-i poate asigura circulaţia meritată, un volum ce a avut pînă astăzi în chip nejustificat o răspîndire redusă mai ales la perimetrul specialiştilor. E vorba de culegerea de studii *Clasicii noştri* datorată lui Vladimir Streinu, apărută în anul 1945 în editura Casei Şcoalelor. Deşi compusă din studii şi articole ocazionate, unele din ele, de apariţia unor volume şi ediţii (*Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu sau primul volum din monumentala serie a operelor eminesciene tipărite de Perpessicius), cartea lui Vladimir Streinu nu reprezintă o juxtapunere de texte, ci este expresia unitară a unei viziuni inedite asupra clasicilor literaturii româneşti. Vladimir Streinu, personalitate de prim rang a criticii şi istoriei literare române, şi-a conturat prezenţa în atmosfera intelectuală a epocii prin apartenenţa la tradiţia maioresciană, înţeleasă în esenţa actului

Scanned with OKEN Scanner

critic, conceput — așa cum prea bine spune el însuși — ca o *magistratură*.

Clasicii noștri e în fond un volum polemic. Și în cazul lui Odobescu sau al lui Titu Maiorescu, al lui Eminescu, Creangă sau Coșbuc — scriitori ce fac obiectul investigațiilor din aceste pagini —, Vladimir Streinu propune un punct de vedere nou, menit fie să corecteze imagini împămîntenite prin alunecarea în „capcana elogiului automat", cum o numește foarte potrivit autorul (capcană ce aduce, de altfel, atîtea prejudicii înțelegerii semnificațiilor adînci ale operei multor scriitori), fie să corecteze păreri exprimate de predecesori iluștri sau de contemporani nu mai puțin iluștri. În toate cazurile, Vladimir Streinu se dovedește refractar oricăror scheme, la tot ceea ce, fie din comoditate intelectuală, fie mai ales din pricina necunoașterii adevărului, riscă să ofere o imagine adeseori meschină, banală a operei autorilor amintiți, să le știrbească adevăratele atribute. Scrisă cu o deosebită rigoare intelectuală și scrupul științific ce nu omite detaliile, reliefînd valorile cu rafinament, dintr-o perspectivă „estetică", *Clasicii noștri* oferă cititorului unghiuri noi de vedere, conține remarcabile judecăți de valoare. Vladimir Streinu reevaluează clasicii cu sentimentul că multe din semnificațiile majore ale operelor lor, unele cu caracter de permanență, nu au fost puse în lumină pînă acum, fiind încă susceptibile de noi interpretări. Autorul postulează ideea că „repunerea în circulație vie a clasicilor și comentarea lor din nou, nu vine numai spre folosul sensibilității literare contemporane, dar și în ajutorul destinului lor".

Aici aflăm punctul de pornire al cărții în cadrul căreia acuitatea reevaluărilor întreprinse poartă pecetea omului de cultură, de gust și a istoricului. Sinteza acestor însușiri dă viziunii lui Vladimir Streinu o amprentă originală, o aleasă ținută a expresiei critice. Supleţea punctului de vedere e determinată de premisa că : „fiecare metodă fie estetică, fie isto-

Scanned with OKEN Scanner

rică valorează cît cel ce o practică", subînțelegîndu-se aversiunea autorului față de exacerbarea uneia sau alteia din metodele arătate. Să zăbovim, de pildă, asupra portretului lui Titu Maiorescu, interesant nu numai prin conturul ferm al trăsăturilor morale și ideologice ale mentorului junimist, ci și prin caracterul unei adevărate profesiuni de credință. Reține atenția în mod deosebit considerarea lui Maiorescu în contextul epocii sale și extragerea acelor linii directoare ce capătă valoare de permanențe în activitatea lui. Atunci cînd ni se spune că „Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești, politica progresului național", subliniindu-se astfel rolul social de supraveghere și rolul educativ al criticii, profesate de întemeietorul acestei discipline la noi, înțelegem că autorul i-a reliefat meritul cel mai de seamă în cultura românească. Evaluarea operei lui Maiorescu se realizează din perspectiva intereselor și cerințelor imperioase ale culturii românești : „Ce e drept, critică strict literară a făcut destul de puțină. Și constatînd aceasta, adică luînd lucrurile statistic, se înțelege că încheierea se formulează singură : a fost critic cultural, n-a fost critic literar... Cîtă scădere, de altă parte, ar fi suferit opera și însemnătatea lui dacă el ar fi înțeles să se mărginească la comentarea exclusivă a literaturii propriu-zise ! Căci a fi critic literar e mai ușor lucru și mai fără importanță decît a fi critic cultural în înțeles maiorescian." Restituindu-ni-l deci pe Maiorescu în adevărata dimensiune de critic, care a avut „mereu în vedere promovarea vieții publice la un nivel mai înalt", Vladimir Streinu oferă unghiul prin care o activitate de talia celei maioresciene nu se restrînge la hotarele unei discipline, ci capătă dimensiuni majore în evoluția spiritualității românești.

Dar în numele cărui ideal a acționat Titu Maiorescu, așa încît influența sa asupra culturii românești să fie atît de fertilă ? Vladimir Streinu îl formulează în acești termeni : „Idealul estetic al lui Titu Maiorescu este idealul clasic :

Scanned with OKEN Scanner

opera sănătoasă, după Goethe, care identificase ideea de *clasic* cu aceea de *sănătos*, icoană a bunului-simţ şi a echilibrului formei cu fondul". Vladimir Streinu pune în lumină şi cealaltă trăsătură esenţială a personalităţii lui Maiorescu : *gustul* care, aşa cum arată autorul, „se dovedeşte mai ferm decît puteau fi dogmele estetice din tinereţe", afirmînd apoi că acesta, „în ciuda convingerilor teoretice, se conducea mai ales prin facultatea critică cea mai proprie, prin puterea de a intui frumosul chiar cînd el depăşeşte formele cunoscute de mai înainte". Din acest punct de vedere, Maiorescu — aşa cum demonstrează Vladimir Streinu — a dat un exemplu de probitate intelectuală atunci cînd a recunoscut valoarea poeziei lui Goga, deşi aceasta contrazicea ideile sale cu privire la poezie, expuse la începutul carierei.

Am stăruit asupra acestui exemplu, deoarece ni se pare că el exprimă într-un fel crezul estetic al lui Vladimir Streinu, pentru care gustul nu reprezintă o entitate abstractă şi arbitrară ce poate da naştere unei judecăţi oricît de hazardate, ci capacitatea de a selecta valorile în contextul istoric al evoluţiei literaturii, de a fi receptiv la progresul real al culturii. Cercetînd sau mai bine zis recitind opera clasicilor noştri, Vladimir Streinu întreprinde rectificări de perspectivă atît în cazul lui Odobescu, Maiorescu, Eminescu sau Creangă, care toate pleacă de la realitatea istorică ce a dat naştere operei, ce a creat o personalitate şi a determinat o anume structură a ideilor şi a expresiei artistice. Avînd dinainte personalitatea scriitorului definită în toate coordonatele ei, urmărind totul — de la corespondenţă pînă la jurnalul intim — cu voluptatea unui cercetător minuţios, Vladimir Streinu selectează valorile din perspectiva criticului contemporan abia atunci cînd simte că a elucidat controversele şi a adus un material ce nu poate fi contestat. Omul de gust este omul rigorii istorice, ştiinţifice, şi din acest aliaj atît de temeinic s-a constituit ceea ce am numi metoda lui Vladimir Streinu.

Scanned with OKEN Scanner

Recunoaștem în primul rînd o direcție comună tuturor studiilor din volum : năzuința definirii scriitorului român dintr-o perspectivă unitară, globală, și nu fragmentară. Clasicii sînt văzuți — ca să împrumutăm chiar cuvintele lui Vladimir Streinu din studiul despre Odobescu — în „unitatea arborescentă și vie a conștiinței". Împotriva unei viziuni fragmentare, ce riscă să diminueze valoarea reală, Vladimir Streinu propune o definiție ce sintetizează direcțiile esențiale ale personalității creatorului într-o formulă cuprinzătoare. Odobescu este „un clasic în simțirea lui", și „poate nici un alt scriitor român nu și-a manifestat, ca orientare conștientă a vieții, mai stăruitoare aspirații la *bine* și la *frumos*". Lectura însemnărilor zilnice ale lui Maiorescu îi dă posibilitatea, conform aceleiași metode, să creioneze unul din cele mai convingătoare portrete morale ale marelui critic, proiectat pe fundalul epocii și raportat la configurația ei.

Vladimir Streinu este de asemenea sensibil la trăsăturile de înaltă intelectualitate ale scriitorilor români în sensul unei alcătuiri armonioase a ființei lor spirituale. „Odobescu a fost, fără îndoială, unul din acei oameni armonioși care-și cultivau trupul în *gymnasii* și spiritul la învățătura unui Platon". La G. Coșbuc, el subliniază faptul că „dintre poeții noștri, toți aceia care au petrecut un timp în intimitatea poetică a clasicității greco-latine, fac serie comună în privința perfecționării formei : Eminescu, Coșbuc, Duiliu Zamfirescu". Am putea spune că întregul volum, scris cu luciditatea ce-l caracterizează pe criticul savant, e străbătută de o solemnă satisfacție atunci cînd în alcătuirea morală sau artistică a unui mare creator poate descoperi însemnele perfecțiunii, ale rigorii și desăvîrșirii clasice.

„Clasicii", cum am încercat să relevăm, nu-s pentru Vladimir Streinu personalități izolate în timp și spațiu. Opera lor este născută la noi, formată în anumite împrejurări, receptată dintr-o anume optică. Explicarea popularității lui

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu este un exemplu de cercetare ce nu omite datele de sociologie literară, realizată cu mijloacele omului de gust. Vladimir Streinu nu ignorează opinia publică. Dimpotrivă, el recunoaşte că trebuie să fim recunoscători sensibilităţii obşteşti, pentru că a întreţinut flacăra cultului eminescian. Vladimir Streinu face o remarcă din cele mai exacte atunci cînd printre sursele popularităţii lui Eminescu enumeră „atitudinea romantică" ce „era şi în parte mai este însăşi estetica societăţii noastre". Cu aceeaşi pătrundere observă faptul că, în conştiinţa publicului românesc, opera lui Eminescu întruchipează „sentimentul naţional" pe care criticul îl consideră drept „realitatea necondiţionată a oricărei culturi". Din aceeaşi perspectivă este privită opera lui Creangă, „un adevărat ciclu rapsodic ţărănesc", „operă de Homer al ţărănimii noastre".

În cazul lui Eminescu sau Coşbuc, Vladimir Streinu ne previne şi asupra înţelegerii superficiale uneori a operei lor, limitîndu-li-se semnificaţiile doar la impresii imediate, la locuri comune. Demonstrarea valorii operei lui Creangă, vitregită, după cum demonstrează autorul, în favoarea biografiei, este iarăşi de mare ţinută, implicînd argumente de ordin sociologic, psihologic, artistic şi lingvistic. Din aceeaşi perspectivă este reevaluată şi opera lui Coşbuc. Obiecţia pe care o are faţă de formula gheristă — „poetul ţărănimii" —, formulă care, după cum însuşi spune, a fost adoptată de ambianţa istorică a epocii şi folosită apoi, nu ni se pare adecvată pînă la capăt. Vladimir Streinu avea dreptate să afirme că „pentru cine a trăit în viaţa de sat, pe lîngă fericirea decorativă, sînt dureri şi patimi, aspiraţii şi înfrîngeri de un egal patetism, ca în orice inimă omenească". Dar nu aş putea subscrie integral la afirmaţia că poetul „care cunoştea aceste drame le filtra prin clasicismul structurii sale de poet voios şi mai ales prin gustul orăşenesc pentru care scria" — şi aceasta pentru că facultatea esenţială a lui Coşbuc era spontaneitatea. E drept că pastelul şi idila apar ca simple elemente în acea sinteză românească

Scanned with OKEN Scanner

și apreciem analiza atît de nuanțată din primele pagini ale studiului ce demonstrează tocmai bogăția de sentimente, de trăiri, de ritmuri sufletești conținute de poezia lui Coșbuc. Dar ni se pare că respingerea totală a formulei „poet al țărănimii" nu corespunde realității operei lui Coșbuc, care, chiar dacă a surprins numai anume laturi ale vieții și sufletului țărănesc, ele sînt dintre cele esențiale, exprimîndu-i sugestiv structura, gîndurile și aspirațiile cele mai caracteristice.

Volumul lui Vladimir Streinu suscită comentarii multiple : mai întîi, cartea ne dă posibilitatea să cunoaștem *o metodă* clădită nu numai pe temeliile unui acut sentiment al istoriei, dar și pe o aleasă cultură. De aceea, paginile de față reprezintă o demonstrație a rezultatelor fericite ce se ivesc la confluența dintre erudiție și finețea gustului, înțeles nu numai ca dar înnăscut, ci și ca un bun dobîndit prin cultură. Așa se explică sentimentul de temeinicie pe care ni-l dă scrisul lui Vladimir Streinu. *Clasicii noștri* constituie un instrument neprețuit pentru înțelegerea marii noastre literaturi.

Scanned with OKEN Scanner

• *Al. Piru: Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*

A spune despre cartea lui Al. Piru că este doar o carte utilă mi se pare prea puțin, deși dacă o lucrare de istorie literară nu-și dovedește înainte de toate utilitatea, discutarea ei devine de prisos. *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* e, într-adevăr, utilă nu numai pentru marele număr de autori prezenți în paginile ei (unii dintre ei uitați pe drept sau pe nedrept), nu numai pentru faptul că sînt discutate operele unor scriitori de primă însemnătate, care nu fuseseră încă inserate în nici o istorie literară, nu numai pentru faptul că este prima lucrare de acest gen care oferă o perspectivă asupra unei perioade, aș numi-o „pivot" a istoriei literaturii române. În cele cîteva lămuriri cu care se deschide volumul, autorul afirmă că principiul utilității și al funcționalității ei a fost cel care l-a condus în alcătuirea cărții. Fără îndoială, o asemenea lucrare este mai puțin obișnuită în istoriografia literară românească și de aceea pe unii i-a surprins chiar cele două date înscrise pe copertă. O privire

Scanned with OKEN Scanner

atentă asupra fenomenului literar furnizează mai multe argumente decît cele aduse de autor în prefață : anii respectivi cuprind un fenomen literar extrem de divers și de interesant, în care s-au produs mutații estetice fundamentale, au avut loc înfruntări ideologice de o mare amplitudine și prefaceri — uneori structurale — în opera unor artiști. Al. Piru pornește de la premisa că acest interval, „după trecerea anilor, e cel mai puțin cunoscut din toată istoria fenomenului românesc". Explicațiile sînt multiple, și autorul ni le furnizează mai ales pe cele de ordinul istoriei literare. S-ar putea adăuga și altele care vin în sprijinul tezei sale. Aș aminti, astfel, situația caracteristică unei perioade de război și chiar a anilor imediat următori, cînd de la factorii economici pînă la cei psihologici, totul făcea să se pulverizeze interesul pentru producția literară, explicîndu-se în felul acesta de ce lucrări de reală valoare n-au avut atunci ecoul meritat. Au fost apoi, între 1940—1944, condițiile spirituale neprielnice, ostile afirmării unor puncte de vedere și chiar activității unor scriitori cu vederi democratice, ceea ce a dus fie la lungi perioade de tăcere, fie la destine foarte sinuoase sau nefericite ale unor opere literare, ca *Steaua fără nume*. Se adăugăm calamitățile războiului, care au distrus pur și simplu în incendii tiraje întregi din anume volume, precum *Anii de fum* de Zaharia Stancu, *Filozofia culturii* de Tudor Vianu și au făcut ca altele, precum *Sfîrșit de veac în București,* să aibă o răspîndire destul de limitată în public față de valoarea lor reală. Lipsa de interes față de acest deceniu și cercetarea operelor produse acum vine și de la faptul că unii autori își încheiaseră perioada majoră și fertilă a scrisului lor (Ionel Teodorean, Ion Minulescu, Cezar Petrescu, de pildă) ; nici publicul, nici critica n-au mai reținut paginile lor din acest timp, nemaipăstrînd în fond o imagine asupra ultimelor acte ale destinului lor literar. Alții, ca Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Victor Eftimiu, Al. Kiriței, ca să ne referim la generația

Scanned with OKEN Scanner

vîrstnică, precum şi la cea deosebit de fertilă a lui Geo Bogza, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Aurel Baranga, Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Radu Tudoran, Maria Banuş, Miron Radu Paraschivescu, Radu Boureanu treceau printr-un proces de înţelegere a noilor realităţi sociale ale României, de adecvare a operei lor la climatul nou ce se instaura : Marin Preda, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Victor Tulbure, Dan Deşliu îşi înscriu acum debutul în presă sau pe coperta volumului. Că întreg acest proces extrem de interesant în care s-au vădit atîtea tendinţe diverse, contradictorii nu s-a realizat în planul literar instantaneu, dar a fost continuu marcat de opere, unele reuşite, altele mai puţin sau rămase doar la stadiul făgăduielilor, sau iarăşi vădind semnele unor împliniri viitoare — iată ce se desprinde cu pregnanţă din cartea lui Al. Piru.

Autorul, după cum mărturiseşte în prefaţă, îşi consideră cartea drept „o lucrare în primul rînd critică, de un caracter istoric-literar limitat", socotind că, într-o privire panoramică asupra unui deceniu, generalizările de istorie literară ar fi hazardate, rezumînd examenul „*deocamdată* (s.n.) la simple observaţii critice asupra aspectelor individuale". Ambiţiile modeste sînt întrecute de rezultatele finale, şi însăşi structura cărţii, care a ales criteriul generaţiilor în cadrul fiecărui gen, dă posibilitatea creionării unei imagini vii şi dinamice a fenomenului literar. S-a observat de unii comentatori lipsa capitolelor de sinteză dedicate evoluţiei fiecărui gen. Nu neg utilitatea, necesitatea lor şi chiar caracterul fertil şi pasionant al unei asemenea priviri de sinteză, pe care autorul pare chiar să o promită. De altfel, cititorul desprinde încă de pe acum, din lectura cărţii lui Al. Piru, diferitele momente de evoluţie ale poeziei, de la limbajul protestatar disimulat din anii războiului, la înţelegerea rostului ei ca tribună şi armă de luptă în perioada imediat următoare lui 1944, ceea ce impune o anumită structură directă a limbajului şi a imaginii devenită la

Scanned with OKEN Scanner

unii simplism sau grandilocvență. Nu-i mai puțin adevărat că perioada 1944—1948 a consemnat unele fenomene întîrziate de suprarealism, pe care Al. Piru le tratează cu spirit critic și adeseori caustic, neomițînd bineînțeles să arate ceea ce înțelege să rețină din jocul ingenios și persiflant al cuvîntului. Se pot urmări liniile de dezvoltare ale epicii în care tradițiile prozei realiste, sociale, dintre cele două războaie continuă să fie prin romanele istorice ale lui Mihail Sadoveanu (se încheie acum trilogia *Frații Jderi*), fie prin proza celor care debutează (Eusebiu Camilar), fie prin romane-frescă (*Sfîrșit de veac în București*). După cum anii imediat următori lui 1944 vor aduce o accentuată eflorescență a romanului-cronică, cu accente de reportaj social, a memorialisticii, granițele dintre ele ștergîndu-se uneori, ca și acelea dintre literatură și nonliteratură. În același timp, se afirmă o literatură de ample rezonanțe sociale, ale cărei momente-cheie ar putea fi considerate *Oameni și cărbuni din Valea Jiului* (1947) și, în 1948, *Desculț*, prin care căutările anterioare se validează estetic în chip adecvat analizate de autorul cărții. Nu omitem nici existența unei false literaturi, cu un caracter mai degrabă de colportaj, ce urmărea, prin mijloace extraliterare, succes imediat (*Elevul Dima dintr-a șaptea*). Cît privește teatrul, se remarcă după 1944 intenția de apropiere a scenei de marele public, prin pătrunderea deopotrivă în dramaturgie a unui univers și a unei problematici inexistente înainte : cea muncitorească și țărănească (evidentă în piesele lui Aurel Baranga, ale Luciei Demetrius, Mihail Davidoglu), prin explorarea temelor istorice și folclorice (Ion Luca, Tudor Șoimaru), ca și cultivarea comediei ce urmărea ridiculizarea unei lumi pe cale de dispariție (Mircea Ștefănescu, Aurel Baranga).

Bineînțeles, mai ales între anii 1944—1948 procedeele vor fi pe măsura intențiilor, mai precis, se va căuta ca noul public să se obișnuiască a merge la teatru — prin cultivarea unui limbaj direct, a unei construcții simple, uneori chiar

Scanned with OKEN Scanner

lineare, prin conceperea operei dramatice ca o *reflectare* a unei realităţi imediate, adeseori calchiată pur şi simplu. Principalul sentiment trebuia să fie acela de prelungire directă a vieţii pe scenă, conflictul fiind judecat numai în funcţie de veridicitatea socială şi de funcţionalitatea lui. Iată deci cîteva direcţii posibile — ele sînt mult mai numeroase şi mai complexe — ale unei asemenea sinteze pe care o desprindem din „Panorama deceniului". Iată de ce cercetările viitoare asupra perioadei respective nu vor putea face abstracţie de cartea lui Al. Piru, utilă nu numai pe planul bogatei informaţii, ci şi pe cel al judecăţilor propriu-zise. Al. Piru are un mod inedit de a face critică literară, care pe unii îi poate deruta la prima vedere. Autorul „rezumă", cel mai adesea însă într-un mod original, care ne face să stabilim o judecată dreaptă asupra operei literare. Fără îndoială, orice critic are un domeniu în cadrul căruia se simte mai în largul lui. În cazul lui Al. Piru, acesta ar fi, după părerea mea, proza şi mai cu seamă proza de observaţie realistă. Aici aflăm pagini critice de mare rezistenţă (mă refer în special la analiza cărţilor lui Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu, în care judecăţile expuse fie într-un aparent stil de grefier impasibil, fie pe tonul maliţios al pamfletarului sînt convingătoare, percutante şi întru nimic amendabile). Şi exemplele ar putea fi înmulţite.

Chiar dacă în general se bucură de renumele unui critic drastic în judecăţi, cu o anume voluptate a „execuţiei" literare, Al. Piru dovedeşte în această carte şi aptitudinea de a aprecia frumosul, de a intui valorile nu numai în cazul notorietăţilor constituite. Ca şi alţi cronicari, şi noi am simţi nevoia unei delimitări în judecăţile severe şi neconforme cu adevărul în cazul unor opere precum *Sfîrşit de veac în Bucureşti*, *Întîlnirea din pămînturi*, la care aş mai adăuga şi aprecierile excesiv critice la adresa lui Alexandru Kiriţescu, care rămîne unul din cei mai înzestraţi dramaturgi ai noştri, cu privire la studiile lui D. Popovici, ca şi o judecare evident

Scanned with OKEN Scanner

nedreaptă a monumentalei ediții Eminescu de Perpessicius, evaluată după cîteva greșeli prezente în note, și nu după semnificația ei deosebită în cultura noastră, dimpreună cu o unilaterală considerare a activității autorului *Mențiunilor critice*. După cum atunci cînd se prezintă autori care și-au încheiat, în acest domeniu, drumul (Minulescu, Pillat, Lovinescu etc.) ar fi fost necesar ca autorul să vadă ultimele lor opere nu ca entități, ci ca etape ascendente sau descendente ale unui proces încheiat.

Desigur, o carte de noutatea și valoarea celei a lui Al. Piru poate suscita numeroase discuții, mai întîi prin inedit ei și apoi prin însuși subiectul ales care, așa cum s-a subliniat, nu-i unul obișnuit. Tocmai de aceea, „panorama" prozei, poeziei, treatrului ce reprezintă o imagine adecvată a fenomenului riscă — și pe drept cuvînt — să fie mai puțin elocventă în ce privește critica. Autorul, consecvent criteriului general pe care nu l-a putut abandona, a prezentat volume apărute în acest răstimp, relevînd cu acuitate excepționala însemnătate a celor semnate de G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Dar după 1944, volumele de critică nu mai reflectă decît parțial mișcarea și dinamica de idei a epocii (din cartea lui Al. Piru se vede că cele mai multe volume tratează problemele literaturii străine). Or, relieful literaturii dintre 1944—1948 s-a legat de o înfruntare ideologică adeseori acerbă dusă în paginile ziarelor și revistelor. De aceea, din sinteza viitoare pe care sperăm să o avem din partea lui Al. Piru, nu va putea lipsi o cercetare și o studiere a articolelor, studiilor, polemicilor apărute în presă și care au constituit o înfruntare de opinii nu numai asupra unora din problemele cruciale ale literaturii și artei, dar aș spune asupra opțiunii fundamentale a artistului. Iată cum cea de-a doua carte promisă de Al. Piru se desemnează tot atît de interesantă și tot atît de palpitantă.

Scanned with OKEN Scanner

nedreaptă a monumentalei ediții Eminescu de Perpessicius, evaluată după cîteva greșeli prezente în note, și nu după semnificația ei deosebită în cultura noastră, dimpreună cu o unilaterală considerare a activității autorului *Mențiunilor critice*. După cum atunci cînd se prezintă autori care și-au încheiat, în acest domeniu, drumul (Minulescu, Pillat, Lovinescu etc.) ar fi fost necesar ca autorul să vadă ultimele lor opere nu ca entități, ci ca etape ascendente sau descendente ale unui proces încheiat.

Desigur, o carte de noutatea și valoarea celei a lui Al. Piru poate suscita numeroase discuții, mai întîi prin inedit ei și apoi prin însuși subiectul ales care, așa cum s-a subliniat, nu-i unul obișnuit. Tocmai de aceea, „panorama" prozei, poeziei, treatrului ce reprezintă o imagine adecvată a fenomenului riscă — și pe drept cuvînt — să fie mai puțin elocventă în ce privește critica. Autorul, consecvent criteriului general pe care nu l-a putut abandona, a prezentat volume apărute în acest răstimp, relevînd cu acuitate excepționala însemnătate a celor semnate de G. Călinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Dar după 1944, volumele de critică nu mai reflectă decît parțial mișcarea și dinamica de idei a epocii (din cartea lui Al. Piru se vede că cele mai multe volume tratează problemele literaturii străine). Or, relieful literaturii dintre 1944—1948 s-a legat de o înfruntare ideologică adeseori acerbă dusă în paginile ziarelor și revistelor. De aceea, din sinteza viitoare pe care sperăm să o avem din partea lui Al. Piru, nu va putea lipsi o cercetare și o studiere a articolelor, studiilor, polemicilor apărute în presă și care au constituit o înfruntare de opinii nu numai asupra unora din problemele cruciale ale literaturii și artei, dar aș spune asupra opțiunii fundamentale a artistului. Iată cum cea de-a doua carte promisă de Al. Piru se desemnează tot atît de interesantă și tot atît de palpitantă.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cea de-a doua ediție a cărții, aș vrea să sugerez luarea în considerație a unor autori care își au și ei locul printre cei inserați acum. Mă refer la romanul *Prințul* de Tudor Teodorescu-Branișteș, apărut în 1943, la activitatea dramaturgică a lui Tudor Șoimaru, a cărui piesă *Furtună în Olimp* (1946) a stîrnit un real ecou în epoca sa, marcînd unul din momentele afirmării teatrului nou. Lipsește Mircea Ștefănescu, care s-a dovedit în această perioadă deosebit de fecund și la nivelul talentului său a înscris realizări demne de luat în seamă. Nu este amintită nici piesa *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu, jucată în 1941 și interzisă de autoritățile fasciste pentru caracterul ei protestatar. De asemenea, a fost uitat Ion Pas, cu cele două cicluri românești începute în această perioadă *Lanțuri* și *Zilele vieții tale*. Ca și alte omisiuni semnalate de Ov. S. Crohmălniceanu, integrarea acestor autori va da cărții caracterul unei *panorame* complete.

Iată deci o lucrare cu totul remarcabilă, de un mare interes pentru istoria noastră literară contemporană ; primită ca atare de cititori, solicitînd discuții fertile pentru definirea unei perioade extrem de bogată și semnificativă, ea constituie una din aparițiile de prim ordin ale anului literar.

Scanned with OKEN Scanner

În zilele noastre, istoricul literar care întreprinde o operă de sinteză se găseşte în faţa a nenumărate dificultăţi specifice epocii şi genului respectiv. Şi aceste dificultăţi par să crească în progresie geometrică, într-un ritm adesea vertiginos, opere şi autori acumulîndu-se fără încetare. Pe de altă parte, mai rămîn încă „pete albe" ce acoperă anumite momente din trecut, cu toată abundenţa şi minuţia cercetărilor de detaliu. Ceea ce remarcă şi C. Th. Dimaras [1] cînd scrie : „Există, din nefericire, capitole întregi din această lucrare pe care istoricul nu le va putea aborda fără a fi întreprins, în prealabil,

[1] C. Th. Dimaras, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, Colecţia Institutului Francez din Atena, 515 p., 1965 ; Anexă (bibliografie, index, tabel analitic), 115 p., 1966. La sfîrşitul anului 1968, Editura pentru Literatură Universală a publicat versiunea românească a acestei lucrări : *Istoria literaturii neogreceşti*, în remarcabila traducere a criticului Mihai Vasiliu.

Scanned with OKEN Scanner

operă de cercetător". Observația ar părea neverosimilă unui privitor superficial, astăzi, cînd fiecare literatură națională dovedește o uimitoare proliferare de studii parțiale, cînd (așa cum remarca și François Mauriac), cel mai neînsemnat autor are șansa postumă a unei teze de doctorat. Și totuși aceasta este realitatea ; o realitate pe care trebuie să contăm, cu toate că împrejurările s-au îmbunătățit simțitor în ultimele cîteva decenii. Autorul unei istorii literare nu are numai misiunea de a sintetiza date deja cunoscute și publicate ; de cele mai multe ori, el e obligat și la cercetări de detaliu.

Dar aceasta nu e unica sursă de dificultăți. Întrebări din ce în ce mai acute se ridică cu privire la așa-numitul *spirit istoric :* „Printre trăsăturile generale ce caracterizează critica nouă, există desigur un refuz global în fața istoriei (...) Istoria este astfel negată în ceea ce privește chiar obiectul său, deoarece opera este izolată din seria cronologică a faptelor omenești, și în ce privește mersul său, deoarece i se refuză posibilitatea de a ilumina opera printr-o perspectivă istorică", spunea Jacques Roger în „Lectura textelor și istoria ideilor" [1]. Dar pe măsură ce spiritul anti-istoric se manifestă cu tot mai multă vehemență, *istoria literară* descoperă totodată în propria sa structură, în afara posibilităților de adaptare și reînnoire a schemelor clasice, puterea de reafirmare a trăsăturilor fundamentale ale spiritului istoric — putere viabilă încă. „Mai mult chiar decît secolul al XIX-lea, secolul nostru este cel al istoriei literare, nu numai din cauza unei producții abundente, dar și variate. Chiar dacă nu ne gîndim decît la marile lucrări de sinteză, acoperind o perioadă mai lungă, asistăm la ceea ce s-ar putea numi specializarea și diferenție-

[1] *Les chemins actuels de la critique (Centre culturel de Cerisy)*, U.G.E. „Le Monde en 10/18", 1968, p. 191—192.

rea genului." Scriind aceste rînduri, Robert Escarpit [1] avea în vedere fără îndoială colecţiile, studiile, antologiile care au făcut din istoria literaturii o componentă esenţială a activităţii editoriale moderne, putînd adeseori concura cu succes pentru titlul de *best-seller*.

Dar nu acest aspect ne preocupă aici, cu atît mai mult cu cît cantitatea nu este cel mai bun criteriu pentru o asemenea judecată. Multe istorii literare contemporane nu-şi propun decît să împlinească setea de informare a omului modern, ceea ce le apropie ca structură de un dicţionar, de un ghid sau o enciclopedie de nivel mediu ; istoria literară devine astfel un simplu instrument de vulgarizare, de colportare a anumitor noţiuni — opere, curente şi date biografice — totul comprimat la maximum, pentru a înlesni memorarea.

Lucrarea lui C. Th. Dimaras care face obiectul acestor note este interesantă, în primul rînd datorită valorii sale intrinsece. Ea ne permite să cunoaştem o realitate spirituală de mare anvergură, ale cărei momente culminante ne erau, desigur, familiare, dar îndelungata ei evoluţie, precum şi multiplele interferenţe naţionale şi universale ne rămăseseră necunoscute, după cum străine ne erau împrejurările specifice care au făcut posibilă afirmarea unui anumit curent, a unei anumite direcţii ideologice şi estetice, a unei anumite personalităţi. Pe de altă parte, această lucrare îşi află locul în cadrul fecundei discuţii asupra destinelor istoriei literare şi a metodelor sale.

Autorul, C. Th. Dimaras — personalitate bine cunoscută în cercurile ştiinţifice şi literare, datorită căruia acum cîteva

[1] *„Histoire de l'histoire de la littérature"* în *Histoire des littératures*, vol. III, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1958, p. 1792—1793.

Scanned with OKEN Scanner

decenii Gide a avut revelația lui Constantin Kavafis[1] — ne previne că această ediție apărută în limba franceză nu este decît „versiunea franceză a omologului său grec", ceea ce nu schimbă întru nimic metoda fundamentală expusă de autor în prefața la versiunea greacă. Această metodă este o chestiune de principiu, aplicabilă nu numai literaturii neoelenice, ci oricărei literaturi care ocupă un loc în cultura universală. Mă gîndesc mai cu seamă la acele literaturi pe care istoria culturii universale le-a înregistrat mai întîi datorită operei unor personalități marcante, asimilîndu-le abia mai tîrziu în ansamblul literaturii respective.

Conceptul de literatură universală a devenit, indiscutabil, foarte larg în zilele noastre. Popoarele din toate colțurile lumii și-au adus aportul la această definiție. Nu e vorba numai de un aport exotic, bogat în elemente a căror sevă populară e aptă să învioreze arta modernă, dar și de fenomene spirituale care, înscrise în coordonatele dezvoltării culturii, o definesc și o dinamizează, ca fapte de artă autentice, integrate în fluxul evoluției spirituale. Gaëtan Picon fixează apariția acestui proces către sfîrșitul secolului al XIX-lea : „Literatura contemporană este o literatură de călători și poligloți. Traducerile se înmulțesc și nu mai sînt niște simple adaptări ; scriitorii n-au fost niciodată mai bine informați unii despre

[1] „...ieri citeam uimitorul articol al lui Marguerite Yourcenar despre uimitorul poet Kavafis, — și poemele acestuia, traduse de ea și de Constantin Dimaras pe care mi-amintesc că l-am întîlnit la Atena în 1938. Țin minte că mi-a plăcut mult. Ne-a citit (eram mai mulți, printre care și Robert Levesque) versuri, nu de el, ci de Kavafis, cred (9 septembrie 1940)" — v. André Gide, *Journal — Souvenirs*, 1939—1949, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 54. Marguerite Yourcenar și Constantin Dimaras au publicat acum cîțiva ani *Présentation critique de Constantin Cavafy*, Paris, 1958.

Scanned with OKEN Scanner

alţii [1]. În timpul clasicismului, Franţa a dat aproape tot şi n-a primit aproape nimic în schimb. În epoca romantică, Germania a influenţat Anglia şi Franţa, dar în mod limitat şi indirect. Abia către sfîrşitul secolului al XIX-lea, fenomenul influenţei reciproce îşi capătă adevărata importanţă. Fiecare ţară dă şi primeşte ; literatura nu mai e provincială." [2] Fenomenul se produce cam în aceeaşi epocă în domeniul muzicii : şcolile naţionale încep să ocupe un loc din ce în ce mai marcant în viaţa artistică europeană.

Dar dacă şcolile naţionale de muzică, — aşa cum sublinia eminentul muzicolog român Constantin Brăiloiu — nu sînt decît o moştenire romantică tardiv înscrisă pe orbita universalităţii (interesul provocat de ele fiind mai ales de natură exotică şi etnografică), situaţia e cu totul alta cînd e vorba de literatură, cu toate că primele semne de existenţă a acestor literaturi, în epoca deplinei înfloriri a romantismului, au fost de provenienţă populară. Adevărata revelaţie pe care au constituit-o baladele sîrbeşti ale lui Vuk Karadžić, poeziile populare româneşti culese de Vasile Alecsandri sau *Kalevala* finlandeză, reconstituită de Elias Lönnrot (pentru a nu da decît cîteva exemple) este elocventă. Romantismul fiind receptiv la timbrul profund şi complex al sufletului popular, avea să constituie doar prima etapă pe calea intrării în universalitate a poeziei unei umanităţi ce ştiuse să-şi păstreze ingenuitatea, prospeţimea sufletească, puterea de a trece dincolo de limitele realului. Dar aceasta nu însemna încă pătrunderea în circuitul culturii universale. Abia către sfîrşitul secolului al XIX-lea, conceptul de literatură universală se constituie în accepţiunea modernă a termenului.

[1] A se vedea în acest sens şi mărturiile lui André Gide citate mai sus, privind felul cum i s-au revelat cîţiva poeţi neolenici.

[2] Gaëtan Picon, *„Littérature contemporaine"*, în *Histoire des littératures*, vol. II, ed. cit, p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

Prin lucrarea sa, C. Th. Dimaras nu caută pur şi simplu integrarea literaturii neoelenice în contextul universal datorită unor puncte de contact cu marile monumente ale culturii occidentale. Procedeul ar fi fost prea uşor şi n-ar fi putut da satisfacţie omului de ştiinţă în căutarea unor explicaţii, încercînd să pătrundă la surse pentru a integra totul într-o perspectivă comparatistă modernă.

Cum literatura neoelenică se ridică şi ea pe puternice temelii folclorice, autorul le dedică primul capitol al cărţii sale: „Strămoşii trăiesc mereu". Studiile folclorice „constituindu-se, în mare parte, sub influenţa unui elan naţional ce urmărea să arate că naţiunea elenică descinde direct din vechiul popor elen", folclorul care se află la baza literaturii neoelenice oferă un caracter deosebit. „Astfel, cînd mai tîrziu antice de civilizaţie". Totuşi, oricît de puternic ar fi fondul vom întîlni în cîntecele folclorice mituri şi elemente morfologice aparţinînd celei mai îndepărtate antichităţi, o corelaţie se va impune între acest fenomen şi supravieţuirea formelor folcloric al unei culturi naţionale, aceasta nu se va putea dezvolta cu adevărat fără să recurgă şi la alte surse înnoitoare decît cele oferite de propria sa creaţie orală sau de tradiţie. Dispariţia a ceea ce C. Th. Dimaras numeşte „realitatea Imperiului bizantin", realitate care „îi aparţine, fiind în acelaşi timp sinteză şi rezultantă a unor forţe contrarii" avea să confrunte elenismul cu o altă conjunctură istorică. „Elenismul care devine conştient de sine însuşi va trebui de acum înainte să se bizuie pe Occident, să se lege organic de acesta, altfel nu i-ar mai rămîne decît să-şi aştepte sfîrşitul".

A semnala aici toate elementele care-au servit la analiza acestui proces de evoluţie este fără îndoială imposibil. Să notăm totuşi cîteva. Personalitatea lui Teofil Coridaleu, de exemplu, „ne ajută în mod deosebit să luăm cunoştinţă de

Scanned with OKEN Scanner

prima renaştere elenică... Figura lui ne duce cu gîndul la personalităţile întreprinzătoare şi veşnic nemulţumite ale Renaşterii occidentale". Este epoca (Dimaras o datează pînă în 1774) cînd Fanarioţii „se îndreaptă către Occident, făcînd să pătrundă pînă la Constantinopol influenţa occidentală". *Astronomia* lui Chrisantos Notaras „dovedeşte că spiritul grec începe să se orienteze către descoperirea lumii exterioare".

E locul să subliniem aici originalitatea de concepţie a autorului. Pentru el, cercetarea şi sublinierea influenţelor nu pune nici de cum Orientul într-o situaţie subordonată faţă de Occident. Cum ideea sa esenţială rămîne triumful elenismului, autorul socoteşte că valorile n-au putut fi vehiculate într-un singur sens : „Orientul şi Occidentul se întîlnesc pe pămîntul Greciei, răscrucea unde se întretaie fără încetare două forme primordiale de civilizaţie". Această istorie literară îşi propune în ultimă instanţă să explice cum elementele occidentale s-au integrat, metamorfozat sau pierdut, în dezvoltarea culturii neoelenice moderne, ţinînd seama de confruntarea cu un cîmp care, departe de a fi pustiu, nu putea fi supus unui tratament de ţară cucerită. E ceea ce surprinde şi C. Th. Dimaras în jocul complex al influenţelor : această capacitate a pămîntului grecesc de a afirma, graţie anumitor particularităţi, forţa sa de asimilare. Originalitatea literaturilor sud-est europene, al căror proces de modernizare s-a împlinit pornind de la temelii solide oferite de vechea cultură populară, constă tocmai în această forţă de asimilare *creatoare*. Literatura neoelenică (la fel ca şi cea română, de exemplu) s-a modernizat prin sinteză, dar rezultatul final al procesului este punerea în lumină a spiritului naţional.

Fiecare personalitate literară e definită în cartea lui C. Th. Dimaras în funcţie de această trăsătură caracteristică

Scanned with OKEN Scanner

a elenismului. Chezarie Dapontes, de pildă, „considerat drept cel mai mare poet al veacului său" a fost un om de aleasă cultură. „Bineînțeles, din toate aceste lecturi, el a extras noțiunea absolută de unitate istorică a elenismului". Renașterea teatrului (în jurul anilor 1800) se leagă pentru autor de „ținuta spirituală a noului elenism" ; cu toate că romantismul coincide cu o perioadă în care influențele occidentale — și mai cu seamă cea franceză — sînt foarte accentuate. Se va dezvolta în același timp sub semnul „idealului gloriei antice", nostalgia trecutului care conferă un accent și o culoare deosebită acestui curent în literatura neoelenică.

Dacă ne-am oprit la aceste cîteva exemple, este pentru a sublinia structura și mai ales finalitatea acestei istorii a literaturii neoelenice, a cărei valoare a fost recent distinsă de Asociația pentru încurajarea studiilor grecești [1]. Influența străină, accentuată datorită faptului că literatura neoelenică a trebuit să se dezvolte în afara teritoriului propriu-zis al țării, este studiată aici nu ca un scop în sine, ci ca un ferment de progres. Două direcții alcătuiesc perspectiva acestei cărți : una care pune în lumină influențele receptate de literatura neoelenică de-a lungul întregii sale existențe, cealaltă care pune în lumină felul cum arta valorifică elementul autohton — fondul vechi și noile structuri ale elenismului. Ca o reacție împotriva romantismului atenian, apariția acelei proze care avea să lege literatura neoelenică de adevărata viață a țării este subliniată într-o manieră demnă de reținut : „Interesul stîrnit de folclor se află la originea studiilor moravurilor care favorizează noile curente occidentale, în jurul realismului și naturalismului". Momentul crucial al acestui

[1] „Prix de l'Association" în 1968, pentru ansamblul lucrărilor lui C. Th. Dimaras și în mod special pentru *Histoire de la littérature néo-hellénique*.

Scanned with OKEN Scanner

proces este pentru autor anul 1880 (anul traducerii în greceşte a romanului lui Zola, *Nana*, ce avea să influenţeze hotărîtor noile generaţii ale literaturii greceşti). Dacă acesta este rezultatul influenţei exercitată de folclor asupra literaturii greceşti, ecoul ei e diferit în literaturile celorlalte popoare sud-est europene. În literatura română, de exemplu, se dezvoltă sub imboldul folclorului mai ales proza narativă istorică şi fantastică. În orice caz, o subtilă evidenţiere a factorilor convergenţi îi permite lui C. Th. Dimaras să atragă atenţia cititorului asupra continuităţii fenomenului literar neoelenic care, renunţînd la formele desuete a căror misiune s-a încheiat, adoptă forme superioare, semn de progres şi modernizare.

De aici şi sentimentul continuităţii pe care ni-l lasă lectura acestei opere. Ni se arată cu deosebită luciditate că „trebuie deci să admitem existenţa unei succesiuni de perioade, avînd nişte limite, la drept vorbind, destul de vagi. Cea de ieri o conţine deja în germene pe cea de mîine, iar în aceasta din urmă vor mai subsista rămăşiţe din cea de ieri". Această concepţie ce priveşte istoria literară în devenire şi nu ca pe-o simplă colecţie statică de portrete, de opere şi autori este, după părerea noastră, capabilă să ofere adevărata imagine a fluxului literar.

Există, desigur, şi alte metode. Albert Thibaudet prefera criteriul generaţiilor, care (în ciuda inconvenientelor şi arbitrariului, ce nu i se pot nega) pare „să aibă avantajul de a urmări mai îndeaproape mersul natural, de a coincide mai fidel cu schimbarea neprevăzută şi durata vie, de a adapta mai bine la dimensiunile obişnuite ale vieţii omeneşti realitatea şi produsul unei activităţi umane : este succesiunea generaţiilor" [1]. Acest criteriu i se pare de altfel insuficient lui

[1] Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Ed. Stock, 1936, p. XI.

Scanned with OKEN Scanner

Henri Clouard care socoteşte că : „Generaţiile oferă un cadru incomod, insuficient şi zadarnic", ceea ce îl determină să-şi ordoneze materia pentru istoria sa literară „în raport cu opere de primă mărime şi cu creaţii de o noutate viabilă şi fecundă". Considerînd tradiţia drept „o creaţie discontinuă prin revoluţii succesive", el adoptă „ca principiu să dea un loc bine precizat maeştrilor în care epoca s-a recunoscut" [1]. Poate fi negat cu desăvîrşire dialogul generaţiilor ? Un critic eminent cum ar fi Gaëtan Picon care, în celebra sa *Panorama de la nouvelle littérature française* îşi propune să iluminеze istoria contemporană a literelor franceze „în raport direct cu actualitatea, în raport invers cu istoricitatea", începe prin a afirma că : „Nu putem înţelege ce este literatura franceză actuală dacă nu ştim ce se află îndărătul ei. Noi, ca istorici, simţim de pe acum opere şi fapte care mai sînt încă amestecate cu viaţa noastră" [2]. Iar Pierre de Boisdeffre dă o expresie din cele mai plastice ideii de metamorfoză a literaturii : „...dialogul generaţiilor se va continua asemenea mareei care, din loc în loc, descoperă pietre netocite de vreme : sînt operele pe care le ştim nemuritoare" [3].

Dacă ne-am lăsat în voia acestei digresiuni, am făcut-o pentru a evidenţia mai bine caracterul *suplu* şi *modern* al cărţii pe care ne-o oferă C. Th. Dimaras. Nici o îngustime de vederi nu-i poate fi reproşată, ceea ce nu înseamă că el ar fi un eclectic. E o lucrare ce exprimă cu fermitate ideea unui dialog Orient-Occident şi continuitatea elenismului, pe

[1] Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 8.

[2] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, nouvelle édition refondue, N.R.F., 1960, p. 14.

[3] Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature*, 5e édition entièrement refondue, Alsatia, 1963, p 29.

Scanned with OKEN Scanner

care autorul o subliniază cu toată subtilitatea unui critic şi precizia unui om de ştiinţă.

„Alegerea metodei este dictată de obiectul cercetării", afirmă Dimaras, ceea ce nu înseamnă că lucrarea lui e lipsită de metodă, de perspectivă critică şi supusă hazardului. Această remarcă nu tălmăceşte decît supleţea metodei sale de studiu, la care îşi adaptează uneltele, mai ales cînd e vorba de perioada modernă, cînd ramificarea genurilor devine din ce în ce mai sensibilă. Aici nu-şi află locul un punct de vedere global, căci subiectul cere un studiu diferenţiat.

Cititorul poate constata el însuşi cu cîtă artă ştie C. Th. Dimaras să reunească în una singură cele două metode esenţiale, a generaţiilor şi a marilor opere. Formule lapidare definesc capitolele de sinteză în titluri de o pregnantă vioiciune: „Strămoşii trăiesc mereu", „Neclintiţi pe ruine", „Semne de sărbătoare", „O flacără ce se reînsufleţeşte", împletindu-se cu citate perfect alese din operele cele mai reprezentative. Capitolele descriind peisajul, trăsăturile fundamentale, dinamica factorilor interiori şi exteriori, se încheie cu adevărate monografii consacrate marilor scriitori Coray, Calvos, Solomos, Palamas şi alţii. „Expunerea noastră se orientează către sinteză sau către analiză, după valoarea literară a diferitelor texte". Cu o scrupulozitate definind una din trăsăturile caracteristice ale cărţii (fără de care nici nu se poate concepe de altfel o adevărată istorie a literaturii), C. Th. Dimaras nu uită să precizeze că în lucrarea de faţă se ocupă în primul rînd de istorie literară şi nu de critică. Dar tocmai de aceea, „obligaţiile istoricului, departe de a simplifica lucrurile, le complică. Şi aceasta, deoarece în afară de propria sa părere care, desigur, o exprimă mai mult sau mai puţin pe cea a epocii, există şi părerea timpului cînd a fost scrisă opera respectivă, judecăţile succesive aduse de generaţiile

Scanned with OKEN Scanner

intermediare. Ne-am străduit să nu neglijăm nici unul din elementele din care se compune această opinie". Asemenea rînduri poartă semnul de netăgăduit al unui adevărat istoric al literaturii. Într-adevăr, de nenumărate ori epoca a putut să se înşele cu privire la o anumită operă, la un anumit autor ; generaţiile posterioare au putut să se înstrăineze uneori cu vehemenţă de opere sau de autori altădată notorii ; redescoperirile senzaţionale au rectificat în egală măsură şi părerile contemporane, şi pe cele ale posterităţii. Numai asocierea şi disocierea ansamblului factorilor istorici, consideraţi din punctul de vedere al criticii moderne, pot da nota justă.

Încă un fapt foarte important : autorul introduce în procesul evoluţiei literaturii factorii care şi-au pus amprenta asupra dezvoltării sale : mişcări sociale şi politice, războaie, curente de idei, într-un cuvînt tot ce a putut contribui într-un fel sau altul la apariţia trăsăturilor caracteristice spiritului elenic. Istoria literaturii urmează deci o dezvoltare paralelă cu istoria civilizaţiei ; există o influenţă reciprocă, dar ele nu se confundă niciodată. Iată de ce atunci cînd este vorba de un popor pentru care literatura s-a dovedit întotdeauna a fi un mijloc de expresie al conştiinţei naţionale, o adevărată istorie a literaturii nu poate face abstracţie de aceste fenomene. Nu-i mai puţin adevărat, pe de altă parte, că această viziune istorică, această apreciere diferenţiată a faptelor care, direct sau indirect, au marcat literatura, nu se poate lipsi de aportul criticii. Rolul ei este de a desprinde din ansamblul culturii forma autentică de artă, de a pune în lumină conceptul estetic ce se afirmă ca atare.

C. Th. Dimaras a realizat o lucrare ce ne dă, într-adevăr, o imagine fidelă a istoriei literaturii neoelenice, în toată complexitatea articulaţiei sale. Dintr-un peisaj atît de divers, atît de bogat, atît de viu, în care adesea elementul cultural se

Scanned with OKEN Scanner

îmbină în chip intim cu elementul artistic, criticul înzestrat cu rigoare ştiinţifică a ştiut să extragă faptul de artă care este literatura propriu-zisă, să explice naşterea, transformarea, înflorirea ei. Operă de erudiţie şi de subtilitate, *Istoria literaturii neoelenice* ne oferă, printre celelalte lucrări de acelaşi gen, un preţios instrument îngăduind cunoaşterea unei literaturi naţionale şi, în acelaşi timp, o strălucită demonstraţie a garanţiei şi a perenităţii pe care un autentic spirit ştiinţific le poate conferi judecăţilor estetice.

Scanned with OKEN Scanner

M-am întrebat în anii din urmă în ce măsură este justificat scepticismul celor ce văd în culegerea şi publicarea de folclor o simplă operaţiune arhivistică menită doar să intereseze un cerc de specialişti. Sau mai bine zis, la aproape două secole după revelaţia romantică, în timp ce savanţi, cercetători, scriitori sau entuziaşti au cules şi tipărit tomuri impresionante, ce mai poate aduce nou, în înţelegerea sufletului popular, a profilului spiritual al unei naţiuni şi mai ales ce mai poate spune omului modern, lectura unei culegeri de folclor ? De curînd, un interes cu totul deosebit ne-a solicitat lectura unei lucrări, pe cît de elegant prezentată, pe atît de atractivă. Titlul *Dicette Pulicenella* * ne duce cu gîndul la personajul atît de cunoscut al *commediei dell'arte*, care ne apare acum, graţie profesorului Giovanni Tucci, într-o ipos-

* Giovanni Tucci *„Dicette Pulicenella"*, Inchiesta di antropologia culturale sulla Campania — Silva Editore, Milano.

Scanned with OKEN Scanner

tază inedită. Autorul — care de mulți ani conduce publicația de renume *Rivista di Etnografia* este cunoscut prin studiile sale privitoare la arta populară italiană, prin însemnate contribuții etnologice și printr-o exegeză dedicată esteticii lui Oscar Wilde. *Dicette Pulicenella* este o carte pe care, dacă termenul nu ni s-ar părea tocit, am defini-o încîntătoare, deoarece de la primele pagini se citește ca un roman și în același timp prilejuiește meditații cu privire la esența înțelepciunii populare, la acel proces de interferență între gîndirea și sensibilitatea unor arii de cultură îndepărtate.

Ce reprezintă, în fond, cartea profesorului Giovanni Tucci ? O culegere de 250 de proverbe sau mai precis de wellerisme *, culese în Campania, pe care, așa cum mi-a mărturisit cu cîtva timp în urmă, cînd lucrarea i se afla sub tipar, a străbătut-o ani de-a rîndul plimbîndu-se pe străzi „cufun-

* *wellerism :* termenul vine de la Sam Nellers, eroul lui Dickens din *Pickwick Papers,* care căuta să-și întărească spusele chemînd în ajutor pe „cutare sau cutare". Se folosește din 1856 și prin el se înțelege „o expresie (foarte glumeață și comică, o sentință, anecdotă istorică, credință, mustrare, reflecție) atribuită unei persoane (reale sau imaginare) animal sau obiect, exprimînd o manieră specială de narațiune, care aduce gîndirea unei alte persoane cu nevoia manifestă a unui sprijin, a unui gir". Un wellerism se compune din două părți : prima la rîndul său cuprinde un timp al verbului *a spune* și personajul ce anunță expresia proverbială ; a doua din aceeași expresie ce se configurează fie ca o simplă zicală, fie ca o rechemare a unei întîmplări sau unui fapt istoric, fie ca o zicere sentențioasă. Ca de exemplu : *Dice il predicatore* (A) *Fai ciò che dico io e non fare quello che faccio io"* (B) *(Spuse predicatorul : Fă ceea ce spun eu și nu ceea ce fac eu).* Există și scheme secundare sau deviate în care B ocupă locul întîi și apoi e numit cel ce spune proverbul. Această schemă însă are și o a treia parte explicativă, cum ar fi *E va bene ! —* (A) *disse Donna Lena, quando vide la figlia gravida* sau *(Bună treabă ! spuse Donna Lena, văzîndu-și fiica gravidă).* Personajele cele mai obișnuite ale wellerismului sînt Pulcinella, Cattucio, Presutti, Don Antonio, personaje reale sau imaginare de largă circulație, unele intrate în folclor, dar și călugărul, măgarul, musca, furnica etc.

Scanned with OKEN Scanner

dat" în lectura unui ziar, „spionînd" conversaţia celor din jur pentru a reţine ceea ce era într-adevăr viu, nefalsificat, ceea ce exprima cu savoarea prospeţimii şi cursivitatea obişnuinţei gîndirea populară în manifestările ei neinhibate de prezenţa „anchetatorului". De altfel, autorul afirmă chiar în introducere că cercetarea sa a urmărit o definiţie a culturii „în interiorul diferitelor grupuri ale populaţiei, în cadrul realităţilor istorico-sociale pe care le-a interpretat printr-o directă participare la viaţa populară, realizînd astfel din plin tehnica antropologică a observaţiei directe".

Cum spuneam, dacă nu ar exista decît cele 250 de wellerisme ce evidenţiază un simţ ascuţit al observaţiei sociale şi o adîncă penetraţie psihologică, şi tot am parcurge cartea cu mari satisfacţii. Dar profesorul Tucci comentează semnificaţia fiecăruia situîndu-l în contextul împrejurărilor sociale, politice, economice care le-au dat naştere, ca apoi, în postfaţă, să schiţeze o definiţie a culturii populare din Campania în perspectiva acestor proverbe. Care e concluzia? Mai întîi, „înclinarea poporului de a considera ca factor de ordin general orice întîmplare din viaţa cotidiană". Dar în acelaşi timp — observă autorul — o cercetare atentă a acestor „fapte particulare" va duce la concluzii ce ne fac să înţelegem mai bine trăsăturile caracteristice ale raporturilor dintre individ şi grupul social căruia îi aparţine. Adică, deşi adeseori proverbul porneşte de la o întîmplare, de la un fapt survenit sau observat accidental, se ridică apoi la o filozofie a vieţii care priveşte individul în legăturile sale cu societatea. În fond, proverbul constituie o judecată asupra omului în faţa lumii şi chiar — aşa cum spune autorul cărţii — dacă unora filozofia exprimată le pare oarecare, fărîmiţată, aceasta este „străbătută de reflecţii destul de profunde asupra aspectelor fundamentale ale personalităţii". Autorul consideră de pildă că frecvenţa wellerismelor legate de bani şi muncă, ce ne indică la prima vedere o caracterizare de ordin psihic „nu

Scanned with OKEN Scanner

poate ascunde și neglija un context istoric și social : o stare de mizerie, efort fără preget, în cadrul căreia banul reprezintă o dorință de eliberare mai mult decît aviditate și lăcomie, iar munca un moment dureros, deoarece manifestarea sa se desfășoară între mizerie și neplăceri..." Raportîndu-se tot la contextul istoric ce a dat naștere acestor proverbe, Giovanni Tucci amintește ca una din trăsăturile claselor populare evidentă și aici fatalismul, credința în destin.

Ceea ce interesează pe lectorul român sînt asemănările cu proverbele noastre. Aproape fiecare wellerism își are corespondentul în proverbele românești, ceea ce demonstrează că oamenii din popor sînt solicitați de aceleași frămîntări, aflați în aceleași situații sociale și au exprimat în mod asemănător reflecțiile lor asupra lumii și vieții. O precizare se impune : wellerismul nu apare în folclorul românesc și cred că explicațiile sînt multiple. În primul rînd, noi n-am avut personaje cu un rol de *raisonneur ;* chiar Păcală și Tîndală erau mai degrabă oameni de acțiune puși pe șotii, isprăvi, năzdrăvănii. Apoi, poporul nu împrumută altei persoane gîndurile lui, ci exprimă în fiecare proverb gîndurile colective asupra vieții. E drept că formulele *se zice, se spune* pe care le întîlnim în diferite expresii folclorice ne pot duce cu gîndul la o anume similitudine dar ele nu constituie nici o trăsătură caracteristică și nici nu reprezintă un sprijin, ci mai mult o formă de disimulare. E vorba de o filozofie colectivă care își păstrează un caracter de generalitate. La noi se spune : *Laudă-te gură că altul nu se-ndură* sau *Ți-au murit lăudătorii.* În Campania : *Spuse Cafone : Dacă nu mă laudă nimeni, mă laud eu.* La noi se spune : *Să nu dai cioara din mînă pentru vrabia de pe gard,* în Campania : *Spuse cocoșul : Mai bine oul astăzi, decît găina mîine,* la noi întîlnim expresia : *Ca musca la arat,* în Campania : *Spuse musca stînd pe cornul boului : Arăm !*

Scanned with OKEN Scanner

Şi exemplele s-ar putea înmulţi. Ceea ce se reţine din lectura acestor wellerisme este accentul asupra destinului omului simplu, accent ce cuprinde (ca şi în proverbele noastre), o notă de amărăciune şi de umor în acelaşi timp. Mai precis de luciditate : *Spuse bucătarul : cine-i serveşte pe domni moare pe paie, cine îi slujeşte din toată inima nu găseşte nici măcar un braţ de paie.* Aflăm în alte proverbe şi o anume doză de disperare a omului căruia viaţa îi retează orice posibilitate de a-şi depăşi condiţia, de a se afirma într-un fel sau altul : *Spuse ghinionistul : Dacă m-aş apuca să fac pălării, copii s-ar naşte fără cap* sau : *Spuse Antonio Diana : banii fac alţi bani, păduchii alţi păduchi.* La fel ca în proverbele româneşti, şi în wellerismele culese de profesorul Tucci întîlnim expresia unei atitudini circumspecte în faţa vieţii. Personal, nu cred că e vorba de un fatalism pronunţat, ci de o anume înţelepciune a omului lipsit de apărare şi care se închide în sine. *Cine vrea să trăiască fericit vede răul şi nu-l spune, spuse papagalul.* Desigur, proverbele conturează un adevărat univers etic şi mai ales esenţa spiritului popular în acţiune. Sub aparenţele constatării, proverbele reprezintă chintesenţa inteligenţei colective în ofensivă, ironizînd adesea pe leneşi, pe cei ce critică fără să muncească : *Zise marinarul : Cine merge pe mare navighează şi cine stă pe pămînt judecă.* Această atitudine se împleteşte cu lauda sensului activ al vieţii, al experienţei pe care bătrîneţea, privită ca „sursă de cunoştinţe, se acumulează cu experienţa". Cum este de pildă : *Spuse bunicul : Bătrîna la nouăzeci de ani a învăţat să poarte focul în mînă.* Şi cum comentează Giovanni Tucci, „acest wellerism constituie reprezentarea conceptului răspîndit în clasele populare că bătrîneţea este izvorul unor cunoştinţe mereu noi, care se capătă tocmai odată cu experienţa". După cum amărăciunea provocată la bătrîneţe de nerecunoştinţa filială care nu poate aprecia eforturile şi sacrificiile părinţilor este exprimată cu luciditate : *Spuneau cei vechi : Un*

Scanned with OKEN Scanner

tată poate hrăni o sută de copii dar o sută de copii nu pot hrăni un tată și, în același sens: *Mama, banii și tinerețea îi plîngi atunci cînd nu mai sînt.* Aici aș vrea să insist asupra sensului moral al vieții care încununează filozofia populară și dau o perspectivă nobilă unor proverbe ca acesta: *Mai bine un soț neînsemnat decît un amant împărat*, se spune într-un wellerism. În acest cadru se înscriu deopotrivă vorbe hazlii (nici ele lipsite de adevăr uman) care își au farmecul tocmai prin încercarea eroului popular de a „păcăli" viața, de a o „trage pe sfoară". Se află aici, dacă vreți, reacția atît de cunoscută și în folclorul românesc a omului care, știind că nu poate obține altceva de la viață, vrea cel puțin s-o înșele: *A plăti și a muri cît mai tîrziu cu putință, spuse Pulcinella.*

Desigur că fiecare wellerism aduce o lume de gînduri, de sentimente. Dar ceea ce aș vrea să subliniez în încheiere este metoda autorului datorită căreia o carte de strictă specialitate devine — prin explicațiile, comentariile deloc rigide, ci pătrunse de seva și pitorescul vieții, de elemente anecdotice — un adevărat roman, replici mustind de înțelepciunea niciodată istovită a celor mulți. Situarea acestor proverbe în contextul social, istoric și moral, culegerea lor nu ca un scop în sine ci ca punct de plecare pentru definirea unui stil de viață și mod de a gîndi, ne oferă nu numai o lectură atractivă, dar și un adevărat model de culegere și interpretare modernă a folclorului.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : ION TUDOR

Apărut 1970. Hîrtie tipar înalt A. de 63 g/m². Format 540×840'16. Coli ed. 11,53. Coli tipar 16,50. Planşe tipo 1 A. nr. 19.768/1969. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—95.

Tiparul executat sub comanda
nr. 3118 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA
EMINESCU

Lei 9,25

Scanned with OKEN Scanner